GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA

POR UMA LITERATURA MENOR

Série Logoteca

Direção de
JAYME SALOMÃO

IMAGO EDITORA LTDA.
Rio de Janeiro

Título original: KAFKA Pour une littérature mineure

Editoração
Tradução: Júlio Castañon Guimarães
Revisão: Heloisa M. F. de Oliveira
Copydesk: Maria Angélica Sobral Ferreira
Capa: Mauro Kleiman

1977

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

CAPITULO 1

CONTEÚDO E EXPRESSÃO

Como entrar na obra de Kafka? Trata-se de um rizoma, de uma toca. *O Castelo* * tem "entradas múltiplas", cujas leis de uso e de distribuição não são bem conhecidas. O hotel da *América* tem inúmeras portas, principais e auxiliares, vigiadas por outro tanto de porteiros, e mesmo entradas e saídas sem portas. Contudo, parece que a *Toca*, na novela com esse nome, tem apenas uma entrada; quando muito, o animal pensa na possibilidade de uma segunda entrada que teria apenas uma função de vigilância. Trata-se, no entanto, de uma armadilha, do animal e do próprio Kafka; toda a descrição da toca é feita para enganar o inimigo. Entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão, etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como imediatamente ele se modificaria se entrássemos por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação.

Tomamos uma entrada modesta, a do *Castelo*, na sala da hospedaria onde K descobre o *retrato* de um guardião de *cabeça inclinada,* com o queixo enterrado no peito. Esses dois elementos, o retrato ou a foto com a cabeça caída in-

* No original francês não estão grifados os títulos das obras citadas no correr do texto. (N. do T.)

clinada, são constantes em Kafka, com graus de autonomia variáveis. Foto dos pais em América. Retrato da senhora vestida de peles na Metamorfose (aí é a mãe real que tem a cabeça inclinada e o pai real que tem uma libré de guardião). Proliferação de fotos e de retratos no Processo, desde o quarto da senhorita Bürstner até o ateliê de Titorelli. A cabeça inclinada que não pode mais ser levantada aparece o tempo todo, nas cartas, nos Cadernos e no Diário, nas novelas, e ainda no Processo, onde os juízes têm as costas curvadas contra o teto, uma parte dos assistentes, o carrasco, o padre... Portanto, a entrada que escolhemos não está somente, como se pode esperar, em conexão com outras coisas por vir. Ela própria é constituída pela colocação em conexão de duas formas relativamente independentes, a forma de conteúdo "cabeça-inclinada", a forma de expressão "retrato-foto", as quais se reúnem no início do Castelo. Não interpretamos. Dizemos apenas que essa reunião opera um bloqueio funcional, uma neutralização do desejo experimental: a foto intocável, imbeijável, interdita, enquadrada, que não pode mais usufruir a não ser de sua própria visão, como o desejo impedido pelo telhado ou pelo teto, o desejo submetido que não pode mais usufruir a não ser de sua própria submissão. E também o desejo que impõe a submissão, a propaga, o desejo que julga e que condena (assim o pai da Sentença, o qual inclina tanto a cabeça que o filho tem de se ajoelhar). Lembrança de infância edipiana? A lembrança é retrato de família ou foto de férias, com senhores de cabeça inclinada, senhoras com o pescoço enfitado [1]. Ela bloqueia o desejo, tira dele decalques, rebate-o sobre estratos, afasta-o de todas as suas conexões. Mas então que podemos esperar? Trata-se de um beco sem saída. No entanto, é sabido que mesmo um beco sem saída é bom, na medida em que pode fazer parte do rizoma.

A cabeça que se ergue, a cabeça que arrebenta o telhado ou o teto, parece corresponder à cabeça inclinada.

1. O pescoço feminino, coberto ou nu, tem tanta importância quanto a cabeça masculina, inclinada ou erguida. "A gola rodeada de veludo negro", "o cabeção em renda de seda", "a gola de fina renda branca", etc.

Em Kafka é encontrada em toda parte [2]. E no Castelo, ao retrato do guardião corresponde a evocação do campanário natal que *"subia direto* sem uma hesitação e se rejuvenescia no alto" (mesmo a torre do castelo, como máquina de desejo, evoca de modo triste o movimento de um habitante que se teria *levantado* arrebentando o telhado). Contudo, a imagem do campanário natal não é ainda uma lembrança? O fato é que ela não age mais assim. Age como bloco de infância, e não como lembrança de infância, erguendo o desejo, em vez de rebatê-lo, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar suas conexões, fazendo-o passar para outras intensidades (assim a torre-campanário, como bloco, passa para duas outras cenas, a do professor e das crianças, onde não compreendemos o que dizem, e a cena da família deslocada, erguida ou caída, onde são os adultos que tomam banho em uma tina). Mas isso não é o importante. O importante é a pequena música, ou antes, o som puro, intenso, que emana do campanário, e da torre do castelo: "Um som alado, um som alegre que fazia tremer a alma por um instante; teríamos dito, pois tinha acento doloroso, que ele o ameaçava com a realização das coisas que seu coração desejava obscuramente; depois, o grande sino logo se calou, substituído por um pequeno que soava fraco e monótono..." É curioso como em Kafka a intrusão do som freqüentemente se faz em conexão com o movimento de levantar ou erguer a cabeça: Josefina, a ratazana; os pequenos cães músicos ("Tudo era música, sua maneira de levantar e de colocar as patas, certos movimentos de sua cabeça..., andavam de pé sobre as pernas traseiras,... erguiam-se rapidamente..."). É sobretudo na Metamorfose que aparece a distinção entre dois estados do desejo; de um lado, quando Gregor se comprime sobre o *retrato* da senhora vestida de peles e inclina a cabeça para a porta, em um esforço desesperado para conservar alguma coisa em seu quarto, que estava sendo esvaziado; de outro lado, quando Gregor sai desse

2. Já em uma carta a um amigo de infância, Oskar Pollak: "Quando o grande envergonhado se levantava de seu banco, atravessava direto o teto com seu crânio anguloso, e tinha de contemplar telhados de palha sem se dar conta em especial." E *Journal* 1913 (Grasset, pág. 280): "Ser puxado com uma corda que lhe puseram em torno do pescoço, passar pela janela do térreo de uma casa..."

quarto, guiado pelo *som* vacilante do violino, e projeta *trepar* até o pescoço descoberto de sua irmã (que não usa mais nem gola nem enfeite, desde que perdeu sua situação social). Diferença entre um incesto plástico ainda edipiano, sobre uma foto materna, e um incesto esquizo, com a irmã e a pequena música que dela sai estranhamente? A música sempre parece presa em um tornar-se-criança *, ou em um tornar-se-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual. "A escuridão, por favor. Eu não poderia tocar sob a luz, disse eu, *erguendo-me*" [3]. Poderiam pensar que há aí duas novas formas: cabeça erguida como forma de conteúdo, som musical como forma de expressão. É necessário escrever as seguintes equações:

$$\frac{\text{cabeça inclinada}}{\text{retrato-foto}} = \text{desejo bloqueado, submetido ao submissor, neutralizado, com conexão mínima, lembrança de infância, territorialidade ou reterritorialização.}$$

$$\frac{\text{cabeça levantada}}{\text{som musical}} = \text{desejo que se ergue, ou se desenfia, e se abre a novas conexões, bloco de infância ou bloco animal, desterritorialização.}$$

Não é isso ainda. Certamente não é a música organizada, a forma musical, que interessa a Kafka (em suas cartas e em seu diário, observam-se apenas estórias insignificantes sobre alguns músicos). Não é uma música composta, semioticamente formada, que interessa a Kafka, mas uma pura matéria sonora. Se fizermos o recenseamento das principais cenas de intrusão sonora, obteremos mais ou menos o seguinte: o concerto à maneira de John Cage, em Descrição de um combate, onde 1º) o Devoto quer tocar piano, porque está a ponto de ser feliz; 2º) não sabe tocar; 3º) não toca de modo algum ("Dois senhores pegaram a banqueta e me carregaram assim para o outro lado da sala, assobiando uma canção e me balançando em cadência"); 4º) é felicitado por ter tocado tão bem. Em Investigações de um cão, os cães músicos produzem uma grande algazarra, mas não se sabe como, já que não falam, não cantam nem latem, fazendo a música surgir do nada. Em Josefina, a cantora ou a cidade dos ratos, é improvável que Josefina cante, ela apenas assobia, e não melhor do que um outro rato, até mesmo pior, de tal maneira que o mistério de sua arte inexistente se torna ainda maior. Em América, Karl Rossman toca muito rápido ou muito lentamente, ridículo, e sentindo "um outro canto subir nele". Na Metamorfose, o som intervém inicialmente como um gemido que arrasta a voz de Gregor e mistura a ressonância das palavras; e depois a irmã, no entanto musicista, consegue apenas fazer um violino gemer, incomodada pela sombra dos inquilinos.

Esses exemplos são suficientes para mostrar que o som não se opõe ao retrato na expressão, *como* a cabeça levantada se opõe à cabeça inclinada no conteúdo. Entre as duas formas de conteúdo, se consideradas abstratamente, há uma oposição formal simples, uma relação binária, um traço estrutural ou semântico, que justamente não nos sai de modo algum do "significante", e que forma dicotomia mais do que rizoma. No entanto, se o retrato, por sua vez, é uma forma de expressão que corresponde à forma de conteúdo "cabeça inclinada", o mesmo não ocorre com o som. O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significante. No som, conta apenas a intensidade, geralmente monótona, sempre assignificante: assim, no Processo, o grito em um único tom do comissário que se faz fustigar "não parecia vir de um homem, mas de uma máquina de sofrer[4]". Na medida em que há forma, há

* Note-se que em francês *devenir* é tanto verbo, com o significado mais imediato e concreto de "tornar-se" — e muitas vezes, no presente texto, verbo substantivado —, quanto substantivo, isto é, a noção filosófica de transformação incessante, etc. A tradução procurou dar conta dessas distinções. (N. do T.)

3. *Descrição de um combate.* (A primeira parte de *Descrição de um combate* desenvolve constantemente esse duplo movimento cabeça inclinada-cabeça erguida, esta em relação com sons.)

4. Aparições múltiplas do grito em Kafka: gritar para se ouvir gritar — o grito de morte do homem na caixa fechada. "Bruscamente lancei um grito. Somente para ouvir um grito ao qual nada responde, tirando-lhe a força, e que, sem contrapartida, se eleva então sem fim, mesmo depois de ter-se calado..." *(Contemplações).*

reterritorialização, mesmo na música. A arte de Josefina, ao contrário, consiste em que, não sabendo cantar mais do que os outros ratos, e assobiando ainda pior, ela opera talvez uma desterritorialização do "assobio tradicional", e o liberta "das cadeias da existência cotidiana". Em resumo, o som não aparece aqui como uma forma de expressão, mas como uma matéria não formada de expressão, que vai reagir sobre os outros termos. Por um lado, ele servirá para exprimir os conteúdos que se revelarão relativamente cada vez menos formalizados: assim, a cabeça que se ergue, deixa de valer por ela mesma e, formalmente, não é mais do que uma substância deformável, arrastada, carreada pela corrente de expressão sonora — como Kafka faz o macaco dizer em Informe a uma academia, não se trata do movimento vertical bem formado na direção do céu ou diante de si, não se trata mais de arrebentar o telhado, mas de *"passar primeiro a cabeça"*, não importa onde, ainda que no mesmo lugar, intensamente; não se trata de *liberdade* em oposição a submissão, mas apenas de uma linha de fuga, ou melhor, de uma simples *saída*, à direita, à esquerda, onde quer que seja", a menos significante possível. Por outro lado, as formalizações mais seguras, mais resistentes, do tipo retrato ou cabeça inclinada, vão perder sua rigidez, para proliferar, ou preparar uma sublevação, que as faz escapar seguindo linhas de intensidade novas (mesmo as costas curvadas dos juízes emitem um estalo sonoro que manda a justiça para os celeiros; e as fotos, os quadros proliferarão no Processo, para adquirir uma nova função). Os desenhos de Kafka, os homens e as silhuetas lineares que ele gosta de desenhar, são sobretudo cabeças inclinadas, cabeças levantadas ou erguidas, e primeiro-a-cabeça. Ver as reproduções no número de *Obliques* dedicado a Kafka.

Não tentamos encontrar arquétipos, que seriam o imaginário de Kafka, sua dinâmica ou seu bestiário (o arquétipo procede por assimilação, homogeneização, temática, ao passo que só encontramos nossa regra quando resvala uma pequena linha heterogênea, em ruptura). Também não procuramos associações ditas livres (sabe-se o triste destino destas: sempre nos levar à lembrança de infância ou, pior ainda, à fantasia, não porque fracassam, mas porque isso faz parte do princípio de sua lei oculta). Do mesmo modo não pro-

curamos interpretar, e dizer que isto quer dizer aquilo [5]. Mas sobretudo procuramos ainda menos uma estrutura, com oposições formais e significante pronto: sempre se pode estabelecer relações binárias, "cabeça inclinada-cabeça erguida", "retrato-sonoridade", e depois relações biunívocas, "cabeça inclinada-retrato", "cabeça erguida-sonoridade" — isso é estúpido, na medida em que não se vê por onde e em direção a que escapa o sistema, como ele se torna, e qual o elemento que vai desempenhar o papel de heterogeneidade, corpo saturador que faz o conjunto fugir, e que quebra a estrutura simbólica, não menos que a interpretação hermenêutica, não menos que a associação de idéias leiga, não menos que o arquétipo imaginário. Pois não vemos muita diferença entre todas essas coisas (quem pode dizer qual a diferença entre uma oposição diferencial estrutural e um arquétipo imaginário cuja peculiaridade é diferenciar-se?). Acreditamos apenas em uma *política* de Kafka, que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou mais *máquinas* de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasia. Acreditamos apenas em uma *experimentação* de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência: "Não quero a opinião dos homens, procuro apenas propagar conhecimentos, contento-me em relatar; mesmo com os senhores, Eminentes Membros da Academia, contentei-me em relatan[6]". Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que deixa assim de ser homem para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se-inumano, pois na verdade é pela voz, é pelo som, é por um estilo que se torna animal, e seguramente por força de sobriedade). Uma máquina de Kafka, portanto, é constituída por conteúdos e expressões formalizados em graus diversos, assim como por matérias não formadas que aí en-

---

5. Por exemplo, Marthe Robert não propõe a respeito de Kafka apenas uma interpretação psicanalítica edipiana; ela quer que os retratos e as fotos sejam fachadas enganadoras, cujo sentido deve ser penosamente decifrado, e que as cabeças inclinadas signifiquem buscas impossíveis *(Oeuvres complètes* III, Cercle du livre précieux, pág. 380).

6. *Informe a uma academia.*

tram, dai saem e passam por todos os estados. Entrar, sair da máquina, estar na máquina, caminhar ao longo dela, aproximar-se dela, isso ainda faz parte da máquina: são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou então uma entrada, ou então um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja necessário levar em conta vários fatores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira como os próprios homens são peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) em relação a ela. Na Colônia penal, a máquina parece ter uma grande unidade, e o homem introduz-se completamente nela — talvez seja isso que provoque a explosão final, o esmigalhamento da máquina. Em América, ao contrário, K permanece exterior a toda uma série de máquinas, passando de uma a outra, expulso a partir do momento em que tenta entrar: a máquina-navio, a máquina capitalista do tio, a máquina-hotel... No Processo, trata-se novamente de uma máquina determinada como máquina única de justiça; no entanto, sua unidade é tão nebulosa, máquina de influenciar, máquina de contaminação, que não há mais diferença entre estar fora ou dentro. No Castelo, a aparente unidade dá lugar, por sua vez, a uma segmentaridade de fundo ("O castelo no fim das contas era apenas uma pequena cidade miserável, um amontoado de pobres casas de aldeia... Não sou feito nem para os camponeses nem tampouco para o castelo. — Não há diferença entre os camponeses e o castelo, disse o professor"); no entanto, dessa vez a indiferença entre o fora e o dentro não impede a descoberta de uma outra dimensão, uma espécie de adjacência marcada por suspensões, interrupções, onde se montam as peças, engrenagens e segmentos: "A estrada fazia uma curva que se diria intencional e, embora não se afastasse do castelo, deixava de aproximar-se dele." O desejo passa evidentemente por todas essas posições e esses estados, ou antes, segue todas essas linhas: o desejo não é forma, mas *processus*, processo *.

* Ver no capítulo 5 a nota do tradutor.

CAPITULO 2

UM ÉDIPO MUITO GORDO

A Carta ao pai, na qual se apoiam as tristes interpretações psicanalíticas, é um retrato, uma foto que se insinuou em uma máquina de espécie totalmente diferente. O pai com a cabeça inclinada...: não somente porque é culpado, mas porque torna o filho culpado, e não pára de julgá-lo. Tudo é erro do pai: se tenho problemas de sexualidade, se não chego a me casar, se escrevo, se não posso escrever, se nesse mundo baixo a cabeça, se tive de construir um outro mundo infinitamente desértico. No entanto, essa carta é bastante tardia. Kafka sabe perfeitamente que nada disso é verdade: sua inaptidão para o casamento, sua escritura, a atração de seu mundo desértico intenso possuem motivações perfeitamente positivas do ponto de vista da libido; não são reações derivadas de uma relação com o pai. Ele dirá isso mil vezes, e Max Brod evocará a fraqueza de uma interpretação edipiana dos conflitos, mesmo infantis [1]. Contudo, o interesse da carta encontra-se em certa passagem furtiva: Kafka passa de um Édipo clássico tipo neurose, onde o pai bem-amado é odiado, acusado, declarado culpado, a um Édipo muito

1. Max Brod, *Franz Kafka*, Idées, Gallimard, pág. 38: "O próprio Kafka conhecia bem essas teorias (freudianas) e sempre as considerou como grosseiras aproximações, as quais não levam em conta detalhes, ou antes, não penetram até o cerne do conflito." (Contudo, Brod parece considerar que a experiência edipiana vale antes de tudo para a criança e, em seguida, se encontra remanejada em função da experiência de Deus; pág. 57-58). Em uma carta a Brod (novembro de 1917, *Correspondance*, pág. 236), Kafka diz que "as obras psicanalíticas, inicialmente, satisfazem de maneira espantosa, ao passo que imediatamente depois a pessoa se vê de novo com a mesma velha fome."

mais perverso, que balança na hipótese de uma inocência do pai, de uma "indigência" comum ao pai e ao filho, mas para dar lugar a uma acusação de enésimo grau, a uma reprovação tão mais forte na medida em que se torna inatribuível e ilimitada (como a "prorrogação" do Processo), através de uma série de interpretações paranóicas. Kafka sente isso tão bem que, em imaginação, dá a palavra ao pai e faz com que este diga: você quer demonstrar "em primeiro lugar que é inocente, em segundo lugar que sou culpado e em terceiro lugar que, por pura generosidade, você está pronto não apenas a me perdoar, mas ainda, o que é ao mesmo tempo mais e menos, a provar e a acreditar, aliás ao contrário da verdade, que sou igualmente inocente." Essa passagem furtiva perversa, que tira da suposta inocência do pai uma acusação ainda pior, tem evidentemente uma finalidade, um efeito e um procedimento.

A finalidade é obter uma ampliação da "foto", um aumento até o absurdo. A fotografia do pai, desmedida, será projetada no *mapa* geográfico, histórico e político do mundo, para encobrir-lhe vastas regiões: "Tenho a impressão de que só me podem ser convenientes para viver as regiões que você não encobre ou aquelas que não estão ao seu alcance." Edipianização do universo. O nome do pai sobrecodifica os nomes da história, judeus, tchecos, alemães, Praga, cidade-campo. Mas assim, à medida que se amplia Édipo, essa espécie de aumento no microscópio faz surgir o pai naquilo que ele é, dá-lhe *uma agitação molecular onde se desenvolve um outro combate*. Pode-se dizer que, projetando a foto do pai no mapa do mundo, se desbloqueou o beco sem saída próprio da foto, se inventou uma saída para esse beco, colocado então em conexão em toda uma toca subterrânea e com todas as saídas dessa toca. Como diz Kafka, o problema não é o da liberdade, mas o de uma saída. A questão do pai não é como tornar-se livre em relação a ele (questão edipiana), mas como encontrar um caminho justamente onde ele não o encontrou. A hipótese de uma inocência comum, de uma inteligência comum ao pai e ao filho, é, portanto, a pior de todas: o pai aparece aí como o homem que deve ter tido de renunciar a seu próprio desejo e a sua própria fé, mesmo que apenas para sair do "gueto rural" onde nasce, e que só convoca o filho a se submeter porque ele próprio

se submeteu a uma ordem dominante em uma situação aparentemente sem saída ("Tudo isso não é um fenômeno isolado, a situação era mais ou menos a mesma para uma grande parte dessa geração judia que se encontrava em um estádio de transição, tendo deixado o campo, onde ainda se era relativamente piedoso, para estabelecer-se nas cidades..."). Em resumo, não é Édipo que produz a neurose, é a neurose, isto é, *o desejo já submetido e procurando submeter sua própria submissão,* que produz Édipo. Édipo, valor mercantil da neurose. Inversamente, dilatar e engordar Édipo, acrescentar-lhe, fazer dele um uso perverso e paranóico já é sair da submissão, erguer a cabeça, e ver por cima do ombro do pai o que sempre esteve em questão nessa história: toda uma micropolítica do desejo, becos sem saída e saídas, submissões e retificações. Abrir o beco sem saída, desbloqueá-lo. Desterritorializar Édipo no mundo, em vez de reterritorializar-se sobre Édipo e na família. Para isso, no entanto, seria preciso dilatar Édipo até o absurdo, até o cômico, escrever a Carta ao pai. O equívoco da psicanálise está em se deixar prender a isso e em nos prender a isso, porque ela própria vive do valor mercantil da neurose, do qual tira toda a sua mais-valia. "A revolta contra o pai é uma comédia, e não uma tragédia[2]".

Dois anos depois da Carta ao pai, Kafka admite que ele próprio se "lançou na insatisfação", e que se lançou "com todos os meios que (sua) época e a tradição (lhe) tornavam acessível[3]". Eis que Édipo é um desses meios, bastante moderno, e que se tornou corrente à época de Freud, permitindo muitos efeitos cômicos. Basta engordá-lo: "É estranho que, praticando a insatisfação bastante sistematicamente, toda comédia possa tornar-se realidade." Contudo, Kafka não recusa a influência exterior do pai para invocar uma gênese interior ou uma estrutura interna que seriam ainda edipianas. "Para mim é impossível admitir que os primórdios de minha infelicidade foram interiormente necessários, podem ter tido uma certa necessidade, mas não uma necessidade interior, vieram a mim *esvoaçando como moscas* e poderiam ter sido expul-

2. Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, pág. 45.
3. *Journal*, 24 de janeiro de 1922, pág. 538.

sos tão facilmente como elas." Está aí o essencial: para além do exterior e do interior, uma agitação, uma dança moleculares, toda uma relação-limite com o Fora que vai apoderar-se da máscara de Édipo, desmesuradamente aumentado.

Pois o efeito da ampliação cômica é duplo. Por um lado, descobrem-se por trás do triângulo familiar (pai-mãe-filho) outros triângulos infinitamente mais ativos, aos quais a família toma emprestados seu próprio poder, sua missão de propagar a submissão, de baixar e de fazer com que se abaixe a cabeça. Pois é *isso* que a libido da criança investe desde o começo: através da foto de família, todo um mapa do mundo. Ora um dos termos do triângulo familiar se encontra substituído por um outro termo suficiente para desfamiliarizar o conjunto (assim a loja familiar coloca em cena pai-empregado-criança, pondo-se a criança ao lado do último dos empregados, a quem ela queria bajular; ou então, na Sentença, o amigo da Rússia toma o lugar de um dos termos do triângulo e o transforma em um aparelho judiciário ou de condenação). Ora é todo o triângulo que muda de forma e de personagens e se revela judiciário, ou econômico, ou burocrático, ou político, etc. Assim o juiz-advogado-acusado, no Processo onde o pai não tem mais existência enquanto tal (ou então o trio tio-advogado-Block, que querem a qualquer preço que K leve a sério seu processo). Ou ainda os trios que proliferam, empregados de banco, policiais, juízes. Ou ainda o triângulo geopolítico alemães-tchecos-judeus, que se perfila por trás do pai de Kafka: "Em Praga reprovava-se (os judeus) por não serem tchecos, em Saaz e em Eger por não serem alemães. (. . .) Os que queriam ser alemães se faziam atacar pelos tchecos, e ao mesmo tempo pelos alemães[4]". É por essa razão que a hipótese da inocencia e da indigência do pai forma a pior acusação, tendo o pai apenas abaixado a cabeça, se submetido a um poder que não era o seu, se deslocado em um beco sem saída, traindo sua origem de judeu tcheco dos campos. Desse modo o triângulo familiar muito bem formado era apenas um condutor para investimentos de natureza inteiramente diferente, os quais a criança não pára de descobrir sob seu pai, em sua mãe, em

4. Théodore Herzl, citado por Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse,* trad. fr. Mercure, pág. 69.

si mesma. Os juízes, comissários, burocratas, etc. não são substitutos do pai; é antes o pai que é um condensado de todas essas forças, às quais ele próprio se submete e convida seu filho a submeter-se. A família tem apenas portas, às quais desde o início batem as *"potências diabólicas" que se regozijam terrivelmente por se introduzirem um dia*[5]. O que angustia ou goza em Kafka não é o pai, um superego, um significante qualquer, é, já então, a máquina tecnocrática norte-americana, ou burocrática russa, ou a máquina fascista. E à medida que o triângulo se desfaz, em um de seus termos ou totalmente, de uma vez só, em proveito dessas *potências* que estão realmente trabalhando, diríamos que os outros triângulos que surgem por trás têm alguma coisa de vaporosos, difusos, uns em perpétua transformação nos outros, quer um dos termos ou vértices se ponha a proliferar, quer o conjunto dos lados não pare de se deformar. Assim, no início do Processo, três personagens não identificados se transformam em três empregados de banco, em uma relação móvel com os três inspetores e com os três curiosos agrupados à janela. Na primeira representação do tribunal, ainda se está às voltas com um triângulo bem determinado, com o juiz e seus dois lados, direita e esquerda. No entanto, posteriormente, assiste-se a uma proliferação interna como a uma invasão cancerosa, emaranhado inextrincável de escritórios e burocratas, hierarquia infinita e inapreensível, contaminação de espaços turvos (através de outros meios, encontraríamos o equivalente em Proust, onde a unidade das pessoas e as figuras que elas constituem cedem lugar a nebulosas, a conjuntos vaporosos que proliferam). Do mesmo modo, por trás do pai, toda a nebulosa dos judeus, tendo deixado o meio rural tcheco em direção ao conjunto alemão das cidades, corre o risco de ser atacada dos dois lados — triângulo de transformação. Não há crianças que não sejam capazes de saber isso: possuem todo um mapa geográfico e político de contornos difusos, móveis, mesmo que apenas em função das amas, das empregadas domésticas, dos empregados do pai, etc. E se

5. Carta a Brod, em Wagenbach, pág. 156: "As potências diabólicas, qualquer que fosse sua mensagem, não faziam mais que roçar as portas por onde (elas) já se regozijavam terrivelmente por se introduzirem um dia."

o pai preserva o amor e a estima por seu filho é porque ele próprio enfrentou em sua juventude algumas das potências diabólicas, correndo o risco de ser vencido.

Por outro lado, à medida que a ampliação cômica de Édipo deixa ver no microscópio esses outros triângulos opressores, surge ao mesmo tempo a possibilidade de uma saída para escapar disso, uma linha de fuga. Ao inumano das "potências diabólicas" corresponde o subumano de um tornar-se coleóptero, tornar-se cão, tornar-se macaco, "passar primeiro a cabeça dando cambalhotas", de preferência a abaixar a cabeça e permanecer burocrata, inspetor, ou juiz e réu. Aí ainda, não há crianças que não construam ou não experimentem essas linhas de fuga, esses tornar-se-animais. E o animal como *devenir* nada tem a ver com um substituto do pai, nem com um arquétipo. Pois o pai, enquanto judeu que deixa o campo para se estabelecer na cidade, está sem dúvida preso dentro de um movimento de desterritorialização real; não deixa, porém, de se reterritorializar, em sua família, em seu comércio, no sistema de suas submissões e de suas autoridades. Quanto ao arquétipos, são procedimentos de reterritorialização espiritual[6]. Os *devenires* animais são exatamente o contrário: são desterritorializações absolutas, pelo menos em princípio, que se afundam no mundo desértico investido por Kafka. "O poder de atração de meu mundo também é grande, aqueles que me amam, me amam porque estou abandonado, e talvez mesmo não me amem enquanto vácuo de Weiss, mas porque sentem que em meus bons momentos *a liberdade de movimento* que aqui me falta completamente, é-me concedida em uma outra esfera[7]". Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka jamais remetem a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas onde os conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões, do significante que as formalizava. Nada mais que movimentos, vibrações, limiares em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou tal limiar, por tais ou tais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou na toca. Pois esses caminhos são intensidades subterrâneas. No tornar-se-rato, é um assobio que arranca às palavras sua música e seu sentido. No tornar-se-macaco, é uma tosse que "parece inquietante, mas que não tem significação" (tornar-se macaco da tuberculose). No tornar-se-inseto, é um choro doloroso que arrasta a voz e mistura a ressonância das palavras. Gregor se torna barata, não apenas para fugir de seu pai, mas antes para encontrar uma saída onde seu pai não a soube encontrar, para fugir do gerente, do comércio e dos burocratas, para atingir essa região onde a voz apenas murmura — "Você o ouviu falar? Era uma voz de animal, declarou o gerente."

É verdade que os textos animais de Kafka são muito mais complexos do que dizemos. Ou, ao contrário, muito mais simples. Por exemplo, no Informe a uma academia, não se trata de um tornar-se-animal do homem, mas de um tornar-se homem do macaco; esse *devenir* é apresentado como uma simples imitação; e se se trata de encontrar uma saída (uma saída e não "liberdade), essa saída não consiste de modo algum em fugir, ao contrário. No entanto, por um lado, a fuga é recusada apenas como movimento inútil no espaço, movimento enganador da liberdade; em compensação, é afirmada como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade ("Foi o que que fiz, esquivei-me, não tinha outra solução, já que tínhamos descartado a da liberdade." Por outro lado, a imitação é apenas aparente, já que se trata, não de reproduzir figuras, mas de produzir um *continuum* de intensidades em uma evolução *aparalela e não simétrica,* onde o homem não *se torna* menos macaco do que o macaco homem. O *devenir* é uma captura, uma posse, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação. "Eu não estava seduzido pela idéia de imitar, eu imitava porque procurava uma saída e não por qualquer outra razão." Com efeito, o animal capturado pelo ho-

6. Cf., por exemplo, a grande desconfiança de Kafka em relação ao sionismo (enquanto reterritorialização espiritual e física): Wagenbach, págs. 164-167.

7. *Journal,* 1922, pág. 543.

mem se encontra desterritorializado pela força humana, todo o início do Informe insiste nesse ponto. Contudo, a força animal desterritorializada, por sua vez, precipita e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializadora (se assim podemos dizer). "Minha natureza simiesca escapava rapidamente de mim, fugia, a cabeça em primeiro lugar, dando cambalhotas, e por isso meu primeiro professor tornou-se simiesco e teve logo de renunciar às aulas para entrar em um hospício[8]". Assim se constitui uma conjunção de fluxos de desterritorialização, que extravasa a imitação sempre territorial. É desse modo também que a orquídea tem ar de reproduzir uma imagem de vespa, mas mais profundamente se desterritorializa nela, ao mesmo tempo que a vespa por sua vez se desterritorializa acoplando-se à orquídea: captura de um fragmento de código, e não reprodução de uma imagem. (Em Investigações de um cão, toda idéia de semelhança é ainda mais energicamente eliminada: Kafka ataca "as tentações suspeitas de semelhança que a imaginação lhe pode propor"; através da solitude do cão, é a maior diferença, a diferença esquiza que ele procura aprender).

Seja, então, os dois efeitos do desenvolvimento ou do crescimento cômico de Édipo; a descoberta a *contrário* dos outros triângulos que agem sob e no triângulo familiar, o traçado *a fortiori* das linhas de fuga do tornar-se-animal órfão. Nenhum texto parece mostrar melhor do que a Metamorfose o vínculo dos dois aspectos. O triângulo burocrático constitui-se progressivamente: de início, o gerente, que vem ameaçar, exigir; em seguida, o pai, que retomou o serviço no banco e que dorme com seu uniforme, testemunhando a potência ainda exterior a qual ele está submetido, como se "até em sua casa ele esperasse a voz de um superior"; por fim, de repente, a intrusão dos três burocratas inquilinos, que penetram agora na própria família, aí a substituem, assentando-se "nos lugares outrora ocupados pelo pai, pela mãe e por Gregor". E, em correlação, todo o tornar-se-animal de Gregor, seu tornar-se coleóptero, besouro, escaravelho, barata, que traça a linha de fuga intensa em relação ao triângulo fa-

8. Há uma outra versão do mesmo texto, onde se trata de um sanatório: cf. a tosse do macaco.

miliar, mas sobretudo em relação ao triângulo burocrático e comercial.

Contudo, no momento mesmo em que pensamos apreender o vínculo de um além e de um aquém de Édipo, por que estamos mais longe de uma saída do que nunca, por que permanecemos em um beco sem saída? Acontece que há sempre perigo de um violento retorno edipiano. O uso perverso ampliador não foi suficiente para conjurar todo refechamento, toda reconstituição do triângulo familiar que se encarrega dos outros triângulos como linhas animais. É nesse sentido que a Metamorfose é a história exemplar de uma reedipianização. Diríamos que o processo de desterritorialização de Gregor, em seu tornar-se-animal, encontrou-se bloqueado em determinado momento. Por erro de Gregor, que não ousa ir até o fim? Sua irmã, para agradá-lo, queria desimpedir todo o quarto. Gregor, porém, recusa que lhe retirem o *retrato* da senhora vestida de peles. Ele se gruda a esse retrato, como a uma última imagem territorializada. No fundo, é o que a irmã não tolera. Ela aceitava Gregor, queria como ele o incesto esquizo, o incesto de fortes conexões, o incesto com a irmã que se opõe ao incesto edipiano, o incesto que testemunha uma sexualidade não humana como *devenir* animal. No entanto, ciumenta do retrato, ela passa a odiar Gregor, e o condena. A partir daí, a desterritorialização de Gregor em seu tornar-se-animal fracassa: ele se faz reedipianizar pelo lançamento da maçã, e só resta morrer, maçã incrustada nas costas. Paralelamente, a desterritorialização da família nos triângulos mais complexos e diabólicos não tem vez para prosseguir: *o pai expulsa os três burocratas inquilinos,* retorno ao princípio paternalista do triângulo edipiano, a família fecha-se feliz sobre si mesma. E inclusive não é certo que haja erro de Gregor. Antes, não será que os tornar-se-animais não chegam a preencher seu princípio, guardam sempre uma ambigüidade que faz sua insuficiência e os condena ao fracasso? Os animais não estão ainda muito formados, muito significantes, muito territorializados? Não é o conjunto de tornar-se-animal que oscila entre uma saída esquiza e um beco sem saída edipiano? O cão, animal edipiano por excelência, de que Kafka fala freqüentemente em seu diário e em suas cartas, ao mesmo tempo que animal esquizo, tais como os cães

músicos das Investigações, ou o cão diabólico de Tentação na aldeia. O fato é que as principais narrativas animalistas de Kafka foram escritas antes do Processo, ou paralelamente, como uma contrapartida do romance que se libera por sua conta de todo problema animal, em proveito de um mais alto problema.

CAPÍTULO 3

O QUE É UMA LITERATURA MENOR?

Levamos em conta aqui apenas conteúdos e suas formas: cabeça inclinada-cabeça erguida, triângulos-linhas de fuga. E é verdade que, no domínio da expressão, cabeça inclinada se conjuga com a foto, cabeça erguida, com o som. Contudo, tanto quanto a expressão, sua forma e sua deformação não são consideradas por elas mesmas, não se pode encontrar verdadeira saída, mesmo ao nível dos conteúdos. Somente a expressão nos dá o *procedimento*. O problema da expressão não é colocado por Kafka de uma maneira abstrata universal, mas em relação com as literaturas ditas menores — por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou em Praga. Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. [1] Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura ("A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível"). A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância ir-

1. Carta a Broad, junho de 1921, *Correspondance*, pág. 394, e os comentários de Wagenbach, pág. 84.

redutível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como "uma linguagem de papel" ou artificial; e tanto mais os judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, como "ciganos que roubaram do berço a criança alemã". Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (cf., em outro contexto atual, o que os negros podem fazer com o inglês).

A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas "grandes" literaturas, ao contrário, o *caso individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente e fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos "formam um bloco" em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele. É nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro. Quando KafKa indica, entre as finalidades de uma literatura menor, "a depuração do conflito que opõe pais e filhos, e a possibilidade de discuti-lo", não se trata de uma fantasia edipiana, mas de um programa político. "Mesmo que o caso individual fosse por vezes meditado tranqüilamente, não se chega, no entanto, até suas fronteiras, onde ele forma um bloco com outros casos análogos; atinge-se, antes, a fronteira que o separa da política, chega-se mesmo a esforçar-se para percebê-lo antes que ele esteja lá e para encontrar por toda parte essa fronteira em vias de se estreitar. (. . .) O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte[2]".

2. *Journal,* 25 de dezembro de 1911, pág. 182.

A terceira característica é que tudo adquire um valor coletivo. Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam em uma literatura menor, as condições não são dados de uma *enunciação individuada,* que seria a de tal ou tal "mestre", e poderia ser separada da *enunciação coletiva.* De modo que esse estado da raridade dos talentos na verdade é benéfico, e permite conceber outra coisa que não uma literatura dos mestres: o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz, é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo enunciado. Mas sobretudo, ainda mais, porque a consciência coletiva ou nacional está "sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação", é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. Como o cão das Investigações apela, em sua solidão, para uma *outra ciência.* A máquina literária substitui assim uma máquina literária futura, não inteiramente por razões ideológicas, mas porque somente está determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva que faltam em toda parte nesse meio: *a literatura tem a ver é com o povo*[3]. É exatamente nesses termos que o problema surge para Kafka. O enunciado não remete a um sujeito de enunciação que seria sua causa, assim como também não remete a um sujeito de enunciado que seria seu efeito. Sem dúvida, em certa época, Kafka pensou segundo essas categorias tradicionais dos dois sujeitos, o autor e o herói, o narrador e o personagem, o sonhador e o sonhado[4]. Mas renun-

3. *Journal,* 25 de dezembro de 1911, pág. 181: "A literatura tem menos a ver com a história literária do que com o povo."

4. Cf. *Préparatifs de noce à la campagne,* pág. 10: "Enquanto você diz *alguém* em vez de dizer *eu,* isso não é nada." E os dois sujeitos aparecem na pág. 12: "Não tenho necessidade de ir ao campo, isso não me faz falta. Mando meu corpo vestido...", ao passo que o narrador permanece no leito como um coleóptero, um lucano ou

ciará logo ao princípio do narrador, assim como recusará, apesar de sua admiração por Goethe, uma literatura de autor ou de mestre. Josefina, a ratazana, renuncia ao exercício individual de seu canto, para se fundir na enunciação coletiva da "inumerável multidão dos heróis de (seu) povo". Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade coletiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas Investigações de um cão, os enunciados do investigador solitário tendem ao agenciamento de uma enunciação coletiva da espécie canina, ainda que essa coletividade não exista mais ou não exista ainda. Não há sujeito, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* — e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições onde eles não são dados para fora, e onde eles existem apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas. A solidão de Kafka o abre para tudo o que hoje atravessa a história. A letra *K* não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão (é apenas em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria seu próprio caso).

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que "menor" não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. Houve muita discussão sobre: o que é uma literatura marginal? — também: o que é uma literatura popular, proletária, etc? Os critérios evidentemente são muito difíceis, na medida em que não passamos antes de tudo por um conceito mais objetivo, o de literatura menor. É somente a possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc.[5] É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se torna apta a tratar, a desencadear os conteúdos. Kafka diz precisamente que uma literatura menor é muito mais apta para trabalhar a matéria[6]. Por que o que é essa *máquina de expressão?* Sabemos que ela tem com a língua uma relação de desterritorialização múltipla: situação dos judeus que abandonaram o tcheco ao mesmo tempo que o meio rural, mas também situação dessa língua alemã como "linguagem de papel". Pois bem, iremos ainda mais longe, levaremos ainda mais longe esse movimento de desterritorialização na expressão. Só que há duas maneiras possíveis: ou enriquecer artificialmente esse alemão, inflá-lo com todos os recursos de uma simbolismo, de um onirismo, de um sentido esotérico, de um significante oculto — trata-se da escola de Praga, Gustav Meyrink e muitos outros, entre os quais Max Brod.[7] Contudo, essa tentativa implica um esforço desesperado de reterritorialização simbólica, com base em arquétipos, cabala e alquimia, que acentua o corte com o povo e que só encontrará saída política no sionismo como "sonho de Sion". Kafka assumirá imediatamente a outra maneira, ou antes, a inventará. Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua própria pobreza. Ir sempre mais longe na desterritorialização... por força de sobriedade. Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso

um besouro. Sem dúvida há aí uma origem do tornar-se coleóptero de Gregor em *A Metamorfose* (assim como Kafka renuncia a ir ao encontro de Felícia, preferindo ficar deitado). Mas, justamente, em *A Metamorfose,* o animal adquire o valor de um verdadeiro *devenir,* e não qualifica mais de modo algum a estagnância de um sujeito de enunciação.

5. Cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France,* Albin Michel: sobre a dificuldade dos critérios e a necessidade de passar pelo conceito de "literatura de segunda zona."

6. *Journal,* 25 de dezembro de 1911, pág. 181: "A memória de uma pequena nação não é mais curta que a de uma grande; portanto, ela trabalha mais a fundo o material existente."

7. Cf. Wagenbach, o excelente capítulo "Prague au tournant du siècle", sobre a situação da língua alemã na Tchecoslováquia e a escola de Praga.

puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa. (Das duas maneiras possíveis, não poderíamos dizê-lo também, em outras condições, em relação a Joyce e a Beckett? Ambos, irlandeses, encontram-se nas condições geniais de uma literatura menor. É a glória de uma tal literatura ser menor, isto é, revolucionária para toda literatura. Uso do inglês, e de toda língua, em Joyce. Uso do inglês e do francês em Beckett. No entanto, um não deixa de proceder por exuberância e sobredeterminação, e opera todas as reterritorializações mundiais. O outro procede através de secura e sobriedade, de pobreza voluntária, levando a desterritorialização até o ponto em que não subsistam mais do que intensidades.)

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.

Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre em uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam. Há, portanto, uma certa disjunção entre comer e falar — e, mais ainda, apesar das aparências, entre comer e escrever: sem dúvida podemos escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma mais as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar. Kafka manifesta uma permanente obsessão pelo alimento, e pelo alimento por excelência que é o animal ou a carne, e pelo açougueiro, e pelos dentes, pelos grandes dentes sujos

ou dourados[8]. Trata-se de um dos principais problemas com Felícia. Jejuar é também uma tema constante no que Kafka escreve, trata-se de uma longa história de jejum. O Campeão de jejum, vigiado por açougueiros, termina sua carreira ao lado das feras que comem sua carne crua, colocando os visitantes em uma alternativa irritante. Os cães tentam ocupar a boca do cão das Investigações, enchendo-a de alimento, para que ele pare de fazer perguntas — e aí também alternativa irritante: "Por que não me expulsar, e proibir-me de fazer perguntas? Não, não era isso o que se queria; certamente não se tinha o menor desejo de ouvir minhas perguntas, hesitava-se em me expulsar." O cão das Investigações oscila entre duas ciências, a do alimento, que é da Terra e da cabeça baixa ("Onde a terra pega esse alimento?"), e a ciência musical, que é do "ar" e da cabeça erguida, como testemunham os sete cães músicos do início e o cão cantor do final: entre as duas, no entanto, algo de comum, já que o alimento pode vir do alto, e já que a ciência do alimento só avança através do jejum, assim como a música é estranhamente silenciosa.

Via de regra, com efeito, a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização no sentido. Deixando de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, como sentido próprio, que preside à atribuição de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, à atribuição de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Portanto, não há apenas uma reterritorialização espiritual, no "sentido", mas física, por esse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementariedade de um sujeito de enunciação, em relação com o sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação com a coisa designada. diretamente ou por metáfora. Esse uso ordinário da linguagem

8. Constância do tema dos dentes em Kafka. O avô açougueiro; a escola da ruela do açougue; os maxilares de Felícia; a recusa de comer carne, a não ser quando dorme com Felícia em Marienbad. Cf. o artigo de Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17/4/72: "Toi qui as de si grandes dents". Trata-se de um dos mais belos textos sobre Kafka. Em Lewis Carroll encontra-se uma oposição semelhante entre comer e falar, e no *nonsense* uma saída comparável.

pode ser denominado *extensivo ou representativo:* função reterritorializadora da linguagem (assim o cão cantor do final das Investigações força o herói a abandonar seu jejum, reedipianização de qualquer modo).

Então vejamos: a situação da língua alemã em Praga, como língua dissecada, misturada com tcheco ou iídiche, vai tornar possível uma invenção de Kafka. Já que é assim ("é assim, é assim", fórmula cara a Kafka, protocolo de um estado de fato...), abandonaremos o sentido, nós o subentenderemos, dele reteremos apenas um esqueleto ou uma silhueta de papel:

1º) Enquanto o som articulado era um ruído desterritorializado, mas que se reterritorializava no sentido, agora é o próprio som que vai reterritorializar-se sem compensação, absolutamente. O som ou a palavra que atravessam essa nova desterritorialização não são linguagem com sentido *, embora daí derivem, e não são também uma música ou um canto organizado, embora dêem um certo efeito disso. Já vimos o resmungo de Gregor que embaralha as palavras, o assobio da ratazana, a tosse do macaco: e também o pianista que não toca, a cantora que não canta e faz seu canto nascer do fato de ela não cantar, os cães músicos, tanto mais músicos em todo seu corpo na medida em que não emitem música. Em toda parte a música organizada é atravessada por uma linha de abolição, como a linguagem com sentido por uma linha de fuga, para liberar uma matéria viva expressiva que fala por si mesma e não tem mais necessidade de ser formada[9]. Essa linguagem arrancada ao sentido, conquistada em cima do sentido, operando uma neutralização ativa do sentido, não encontra mais sua direção a não ser em um acento de palavra, uma inflexão: "Vivo apenas daqui para lá, no interior de uma pequena palavra em cuja inflexão perco, por um instante, minha cabeça inútil. (...) Minha maneira de sentir aparenta-se à do peixe[10]". As crianças são muito hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é pressentido apenas vagamente, para fazê-la vibrar sobre si mesma (no início do Castelo, as crianças da escola falam tão rapidamente, que não se compreende o que elas dizem). Kafka relata como, criança, ele repetia para si uma expressão do pai a fim de fazê-la correr sobre uma linha de *nonsenses* "fim de mês, fim de mês..."[11] O nome próprio, que não tem sentido em si mesmo, é particularmente propício a esse exercício: Milena, com o acento no *i*, começa por evocar "um grego ou um romano, perdido na Boêmia, violentado pelos tchecos, enganado na pronúncia"; em seguida, por aproximação mais refinada, ele evoca "uma mulher que levamos nos braços, que arrancamos ao mundo ou ao fogo", sendo que o acento marca então a queda sempre possível ou, ao contrário, "o salto de alegria que você dá com sua carga[12]".

2º) Parece-nos que há uma certa diferença, ainda que inteiramente relativa e matizada, entre as duas evocações do nome Milena: uma se liga ainda a uma cena extensiva e figurada, do tipo fantasia; a segunda já é muito mais intensiva, marcando uma queda ou um salto como limiar de intentidade compreendido no próprio nome. Com efeito, eis o que se passa quando o sentido é ativamente neutralizado: como diz Wagenbach, "a palavra reina como senhor, dá diretamente nascimento à imagem." Mas como definir esse procedimento? Do sentido, subsiste apenas aquilo com que dirigir as linhas de fuga. Não há mais designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado. Mas tanto a coisa *como* as imagens não formam mais que uma seqüência de estados intensivos, uma es-

* No original: *langage sensé.* Literalmente, essa expressão poderia ser traduzida como "linguagem sensata". (N. do T.)

9. *O Processo:* "Ele acabou por notar que lhe falavam, mas não compreendeu; escutava apenas um grande zumbido que parecia encher todo o espaço e que era atravessado incessantemente por uma espécie de som agudo como uma sirene."

10. *Journal,* pág. 50.

11. *Journal,* pág. 117: "Sem chegar a exigir ainda um sentido, a expressão *fim de mês* permanecia para mim um penoso segredo", tanto mais que ela se repetia todos os meses. — O próprio Kafka sugere que, se essa expressão permanece despida de sentido, é por preguiça e "débil curiosidade". Explicação negativa que invoca a carência ou a impotência, retomada por Wagenbach. É sabido que Kafka apresenta assim, ou esconde assim, seus objetos de paixão.

12. *Lettres à Milena,* Gallimard, pág. 66. Fascinação de Kafka pelos nomes próprios, a começar por aqueles que ele inventa: cf. *Journal,* pág. 268 (a propósito dos nomes da *Sentença).*

cala ou um circuito de intensidades puras que podem ser percorridas em um sentido ou outro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é esse próprio percurso, tornou-se *devenir:* tornar-se-cão do homem e tornar-se-homem do cão, tornar-se-macaco ou coleóptero do homem, e inversamente. Não estamos mais na situação de uma língua rica comum, onde, por exemplo, a palavra cão designaria diretamente um animal e se aplicaria por metáfora a outras coisas (das quais se poderia dizer "como um cão")[13]. Diário 1921: "As metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura." Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos do que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as outras coisas não são mais que intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem, e menos ainda de um jogo de palavras. Não há mais nem homem nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num *continuum* reversível de intensidades. Trata-se de *um devenir* que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, transposição de um limiar, alta ou queda, baixa ou erecção, acento de palavra. O animal não fala "como" um homem, mas extrai da linguagem tonalidades sem significação; as próprias palavras não são "como" animais, mas sobem por conta própria, ladram e pululam, sendo cães propriamente lingüísticos, insetos ou ratos.[14] Fazer vibrar seqüências, abrir a palavra para intensidades interiores inauditas, em resumo, um *uso intensivo* assignificante

13. As interpretações dos comentadores de Kafka são tanto piores a esse respeito na medida que se regulam a partir de metáforas: assim Marthe Robert lembra que os judeus são *como* cães; ou ainda, "trata-se o artista de morto-de-fome, e Kafka faz dele um campeão de jejum; ou de parasita, e ele faz dele um enorme verme" (*Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. V, pág. 311). Parece-nos que se trata de uma concepção simplista da máquina literária. — Robbe-Grillet insistiu na destruição de toda metáfora por Kafka.

14. Cf., por exemplo, a Carta a Pollak, 1902, *Correspondance*, págs. 26-27.

da língua. Ainda do mesmo modo, não há mais sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado: não é mais o sujeito de enunciado que é um cão, permanecendo o sujeito de enunciação "como" um homem; não é mais o sujeito de enunciação que é "como" um besouro, permanecendo o sujeito de enunciado um homem. Mas um circuito de estados que forma um *devenir* mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo.

Em que a situação do alemão em Praga, vocabulário dissecado, sintaxe incorreta, favorece esse uso? Poderíamos chamar, em geral, de *intensivos ou tensores* os elementos lingüísticos, por mais variados que sejam, que exprimem "tensões interiores de uma língua". É nesse sentido que o lingüista Vidal Sephiha denomina intensivo "todo instrumento lingüístico que permite tender para o limite de uma noção ou ultrapassá-lo", marcando um movimento da língua para seus extremos, para um além ou um aquém reversíveis.[15] Vidar Sephiha mostra bem a variedade de tais elementos, que podem ser palavras *passe-partout*, verbos ou preposições assumindo um sentido qualquer; verbos pronominais ou propriamente intensivos como no hebraico: conjunções, exclamações, advérbios; *termos que conotam dor*[16]. Poderíamos também citar os acentos internos das palavras, sua função discordante. Ora, presume-se que uma língua de literatura menor desenvolve particularmente esses tensores ou esses intensivos. Wagenbach, nas belas páginas onde analisa o alemão de Praga influenciado pelo tcheco, cita como características: o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; o emprego de verbos *passe-partout* (tal como *Giben* para a série "pôr, assentar, colocar, tirar", que se torna então intensivo); a multiplicação e a sucessão dos advérbios; o emprego das conotações doloríferas; a importância do acento como tensão interior da palavra, e a distribuição das consoantes e das vogais como discordância

15. Cf. H. Vidal Sephiha, "Introduction à l'étude de l'intensif", em *Langages*. Tomamos a palavra "tensor" emprestada a J.-F. Lyotard, que dela se serve para indicar a relação da intensidade e da libido.

16. Sephiha, *ibid.* ("Pode-se pensar que toda fórmula que acompanha uma noção negativa de dor, de mal, de medo, de violência, pode deslastrar-se dela para só reter seu valor limite, ou seja, intensivo": por exemplo, o *sehr* alemão, "muito", que vem do médio alto-alemão *sêr*, "doloroso").

interna. Wagenbach insiste no seguinte: todos esses traços de pobreza de uma língua encontram-se em Kafka, mas tomados em um uso criador... a serviço de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade[17]. "Nenhuma palavra, ou quase nenhuma, escrita por mim, concorda com a outra, ouço as consoantes rangerem umas contra as outras com um ruído de ferragem, e as vogais cantarem como negros de feira."[18] *A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.* A conotação de dor acompanha essa metaforfose, tal como quando as palavras se tornam gemido doloroso em Gregor ou o grito de Franz, "de um lance e em um só tom". Pensar no uso do francês como língua falada nos filmes de Godard. Aí também acumulação de advérbios e de conjunções estereotipados, que acabam por constituir todas as frases: estranha pobreza que faz do francês uma língua menor em francês; procedimento criador que liga diretamente a palavra à imagem; meio que surge em fim de seqüência, em relação com o intensivo do limite "já chega, ele está cheio"; intensificação generalizada, coincidindo com uma panorâmica, onde a câmera gira e varre sem se deslocar, fazendo as imagens vibrarem.

Talvez o estudo comparado das línguas seja menos interessante que o das funções da linguagem que podem manifestar-se para um mesmo grupo através de línguas diferentes: bilingüismo, e mesmo multilingüismo. Pois esse estudo das funções encarnáveis em línguas distintas só dá conta diretamente dos fatores sociais, da relação da força, dos centros de poder bastante diversos; ele escapa ao mito "informativo", para avaliar o sistema hierárquico e imperativo da linguagem como transmissão de ordens, exercício do poder ou resistência a esse exercício. Apoiando-se nas pesquisas de Ferguson e de Gumperz, Henri Gobard propõe, por sua vez, um modelo tetralingüístico: a língua vernácula, materna ou territorial, de comunidade rural ou de origem rural; a língua veicular, urbana, estatal ou mesmo mundial, língua de sociedade, de troca comercial, de transmissão burocrática, etc., língua de primeira desterritorialização; a língua referencial, língua do sen-

17. Wagenbach, págs. 78-88 (sobretudo 78, 81, 88).
18. *Journal*, pág. 17.

tido e da cultura, operando uma reterritorialização cultural; a língua mítica, no horizonte das culturas e de reterritorialização espiritual ou religiosa. As categorias espaço-temporais dessas línguas diferem sumariamente: a língua vernácula está *aqui;* a veicular, *em toda parte;* a referencial, *lá;* a mítica, *além.* Mas, sobretudo, a distribuição dessas línguas varia de um grupo para outro, e, para um mesmo grupo, de uma época para outra (o latim durante muito tempo foi língua veicular na Europa, antes de se tornar referencial e, depois, mítica; o inglês, hoje língua veicular mundial)[19]. O que pode ser dito em uma língua não pode ser dito em outra, e o conjunto do que pode ser dito e do que não pode ser, varia necessariamente segundo cada língua e as relações entre essas línguas[20]. Além disso, todos esses fatores podem ter margens ambíguas, divisões móveis, diferindo nesta ou naquela matéria. Uma língua pode preencher tal função em tal matéria, uma outra em outra matéria. Cada função de linguagem, por sua vez, se divide e comporta centros de poder múltiplos. Uma papa de línguas, de modo algum um sistema da linguagem. Compreende-se a indignação dos integristas que lamentam o fato de se dizer missa em francês, já que assim o latim é destituído de sua função mítica. No entanto, a *Société des agrégés* está ainda mais atrasada, e lamenta o fato de o latim ter sido destituído inclusive de sua função cultural referencial. Dessa forma lamentam-se formas de poder, eclesiástico ou escolar, que se exerciam através dessa língua, hoje substituídas por outras formas. Há exemplos mais sérios que atravessam os grupos. A recrudescência dos regionalismos, com reterritorialização por dialeto ou patoá, língua vernácula: em que isso serve a

19. Henri Gobard, "De la véhicularité de la langue anglaise", em *Langues modernes,* janeiro de 1972 (e *Analyse tétraglossique,* a sair).

20. Michel Foucault insiste na importância da distribuição entre o que pode ser dito em uma língua em determinado momento e o que não pode ser dito (mesmo que isso possa ser *feito)* Georges Dévereux (citado por H. Gobard) analisa o caso dos jovens mohaves, que falam bem à vontade de sua sexualidade em sua língua vernacula, mas são incapazes de fazê-lo na língua veicular que para eles é o inglês; e não é apenas porque o professor inglês exerce uma função repressora, há aí um problema de línguas (cf. *Essais d'etimopsychiatrie générale, trad.* fr. Gallimard, págs. 125-126).

uma tecnocracia mundial ou supra-estatal; em que isso pode contribuir para movimentos revolucionários, pois estes também carreiam arcaísmos nos quais tentam injetar um sentido atual... De Servan-Schreiber ao bardo bretão, ao cantor canadense. E a fronteira ainda não passa aí, pois o cantor canadense também pode fazer a reterritorialização mais reacionária, mais edipiana, oh mamãe, oh minha pátria, minha casinha, olé olé. Como dizemos, uma papa, uma história confusa, um caso político, que os lingüistas não conhecem de modo algum, nem querem conhecer — pois, enquanto lingüistas, são "apolíticos" e puros eruditos. Mesmo Chomsky não faz mais do que compensar seu apolitismo de erudito através de sua corajosa luta contra a guerra do Vietnã.

Voltemos à situação no império dos Habsburgos. A decomposição e a queda do império redobram a crise, acentuam por toda parte os movimentos de desterritorialização, e suscitam reterritorializações complexas, arcaizantes, míticas ou simbolistas. Citem-se, a esmo, entre os contemporâneos de Kafka: Einstein e sua desterritorialização da representação do universo (Einstein ensina em Praga, onde o físico Philipp Frank faz conferências, em presença de Kafka); os dodecafonistas austríacos e sua desterritorialização da representação musical (o giro de morte de Marie em Wozzeck, ou o de Lulu, ou então o *si* dobrado, parecem-nos estar em uma via musical, sob certos aspectos, próxima de Kafka); o cinema expressionista e seu duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização da imagem (Robert Wiene, de origem tcheca, Fritz Lang, nascido em Viena, Paul Wegener e sua utilização de temas de Praga). Acrescentemos, naturalmente, a psicanálise em Viena, a lingüística em Praga.[21] Qual é a situação particular dos judeus de Praga, em relação às "quatro línguas"? A língua vernácula, para esses judeus oriundos de meios rurais, é o tcheco, mas o tcheco tende a ser esquecido e recalcado; quando ao iídiche, é freqüentemente desprezado ou temido, *faz medo*, como diz Kafka. O alemão é a língua veicular das cidades, língua burocrática do Estado, língua comercial de troca (mas o inglês já começa a ser indispensável a essa função). O alemão, mas dessa vez o alemão de Goethe, ainda tem uma função cultural e referencial (e, secundariamente, o francês). O hebreu como língua mítica, com o início do sionismo, ainda no estado de sonho ativo. Para cada uma dessas línguas, avaliar os coeficientes de territorialidade, de desterritorialização, de reterritorialização. A situação do próprio Kafka: é um dos raros escritores judeus de Praga que compreende e fala o tcheco (e essa língua terá grande importância em suas relações com Milena). O alemão desempenha bem o duplo papel da língua veicular e cultural, Goethe no horizonte (Kafka sabe também o francês, o italiano e, sem dúvida, um pouco de inglês). Só aprenderá o hebreu mais tarde. O complicado é a relação de Kafka com o iídiche: ele vê aí menos uma espécie de territorialidade lingüística para os judeus do que um movimento de desterritorialização nômade que trabalha o alemão. O que o fascina no iídiche é menos uma língua de comunidade religiosa que de *teatro popular* (ele se faz mecenas e empresário da *troupe* ambulante de Isak Lowy)[22]. A maneira como Kafka, em uma reunião pública, apresenta o iídiche a um público judeu burguês, antes de tudo hostil, é extremamente notável: trata-se de uma língua sem gramática e que vive de vocábulos roubados, mobilizados, emigrados, tornados nômades, que interiorizam "relações de força"; trata-se de uma língua enxertada no médio alto-alemão, e que trabalha o alemão tão de dentro que não se pode traduzi-la para o alemão sem aboli-la; só se pode compreender o iídiche, "sentindo-o", e com o coração. Em resumo, língua intensiva ou uso intensivo do alemão, língua ou uso menores que devem arrebatá-los: "Estarão então em condição de experimentar o que é a verdadeira unidade do iídiche, e o experimentarão de modo tão vio-

21. Sobre o círculo de Praga e seu papel na lingüística, cf. *Change*, nº 3 e 10. (É verdade que o círculo de Praga só se formou em 1926. Todavia, Jakobson em 1920 vai a Praga, onde já existe toda uma escola tcheca animada por Mathesius e ligada a Anton Marty, que ensinara na universidade alemã. Kafka, em 1902-1905, seguia os cursos de Marty, discípulo de Brentano, e participava das reuniões dos brentanistas.)

22. Sobre as relações de Kafka com Löwy e o teatro iídiche, cf. Max Brod, págs. 173-181, e Wagenbach, págs. 163-167. Nesse teatro-mimo, devia haver muitas cabeças inclinadas e erguidas.

lento que terão medo, não mais do iídiche, mas de vocês mesmos. (. . .) Usufruam dele como puderem!"[23]

Kafka não se orienta em direção a uma reterritorialização pelo tcheco. Nem em direção a um uso hipercultural do alemão, com sobrelances oníricos, simbólicos e míticos, mesmo hebraizantes, tal como se encontra na escola de Praga. Nem em direção a um iídiche oral e popular; no entanto, esse caminho que o iídiche indica, ele o toma de modo totalmente diferente, para convertê-lo em uma escritura única e solitária. Já que o alemão de Praga é desterritorializado por várias razões, sempre se irá mais longe, em intensidade, mas no sentido de uma nova sobriedade, de uma nova correção inaudita, de uma retificação implacável, erguer a cabeça. Polidez esquiza, ebriedade de água pura[24]. Faremos o alemão correr em uma linha de fuga; nós nos encheremos de jejum; arrancaremos ao alemão de Praga todos os pontos de subdesenvolvimento que ele quer esconder, faremos com que ele grite com um grito bastante sóbrio e rigoroso. Dele extrairemos o ladrar do cão, a tosse do macaco e o zumbido do besouro. Faremos uma sintaxe do grito, que desposará a sintaxe rígida desse alemão dissecado. Nós o empurraremos até uma desterritorialização que não será mais compensada pela cultura ou pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, ainda que lenta, colante, coagulada. Lentamente, progressivamente, levar a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.

Grande e revolucionário, somente o menor. Odiar toda literatura de mestres. Fascinação de Kafka pelos serviçais e pelos empregados (mesma coisa em Proust quanto aos serviçais, quanto à linguagem deles). Todavia, o que é interessante ainda é a possibilidade de fazer de sua própria língua, supondo que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou que o tenha sido, um uso menor. Estar *em* sua própria língua

23. "Discours sur la langue yiddish", em *Carnets*, *Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. VII, págs. 383-387.

24. Um diretor de revista diz que a prosa de Kafka tem "um ar de limpeza de criança que cuida de sua pessoa" (cf. Wagenbach, pág. 82).

como estrangeiro; é a situação do nadador de Kafka[25]. Ainda que única, uma língua permanece uma massa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim através da qual se manifestam funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode: tiraremos proveito de uma contra outra, colocaremos em jogo os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos. Ainda que maior, uma língua é suscetível de um uso intensivo que a faz correr seguindo linhas de fuga criadoras, e que, por mais lento, por mais precavido que seja, forma dessa vez uma desterritorialização absoluta. Quanta invenção, e não somente léxica, o léxico pouco conta, mas sóbria invenção sintática, para escrever como um cão (Mas um cão não escreve. — Justamente, justamente); o que Artaud fez do francês, os gritos-sopros; o que Céline fez do francês, seguindo outra linha, o exclamativo no mais alto ponto. A evolução sintática de Céline: da Viagem a Morte a crédito, depois de Morte a. crédito até Guignol's band I (seguir, Céline não tinha mais nada a dizer, a não ser suas infelicidades, isto é, não tinha mais vontade de escrever, só tinha necessidade de dinheiro. E isso acaba sempre assim, as linhas de fuga da linguagem: o silêncio, o interrompido, o interminável, ou pior ainda. Mas que criação louca naquele intervalo de tempo, que máquina de escritura! Ainda se felicitava Céline pela Viagem, quando ele estava tão mais longe, em Morte a crédito, depois no prodigioso Guignol's band, onde a língua não tinha mais que intensidades. Ele falava da "pequena música". Kafka também é a pequena música, uma outra, mas sempre sons desterritorializados, uma linguagem que tira a cabeça primeiro, balançando-a). Eis aí verdadeiros autores menores. Uma saída para a linguagem, para a música, para a escritura. O que se chma de *pop* música *pop*, filosofia *pop*, escritura *pop: Wörterflucht*. Servir-se do polilingüismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar

25. *Le Grand Nageur* é sem dúvida um dos textos mais "becketianos" de Kafka: "Devo constatar que estou em minha terra e que, apesar de todos os meus esforços, não compreendo uma palavra sequer da língua que vocês falam..." *(Oeuvres complètes*, V pág. 221).

os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica. Quantos estilos, ou gêneros, ou movimentos literários, mesmo bem pequenos, só têm um sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço como língua do Estado, língua oficial (a psicanálise hoje, que ser quer amante do significante, da metáfora e do jogo de palavras). Ter o sonho contrário: saber criar um tornar-se-menor. (Há uma oportunidade para a filosofia, ela que por muito tempo formou um gênero oficial e referencial? Aproveitemos o momento em que a antifilosofia quer ser hoje linguagem do poder).

CAPÍTULO 4

OS COMPONENTES DA EXPRESSÃO

Partíramos de oposições formais simples: cabeça inclinada-cabeça erguida, quanto à forma de conteúdo; foto-som, quanto à forma de expressão. Tratava-se de estados ou figuras do desejo. Todavia, parecia que o som não age como elemento formal; antes, determina uma desorganização ativa de expressão e, por reação, do próprio conteúdo. Assim o som, em sua maneira de "escapar", provoca uma nova figura da cabeça erguida que se torna primeiro a cabeça. E em vez de o animal estar apenas do lado da cabeça abaixada (ou da boca alimentar), esse mesmo som, essa mesma tonalidade induzem um tornar-se-animal e o conjugam com a cabeça erguida. Portanto. não nos encontramos diante de uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdo e formas de expressão, mas diante de uma *máquina de expressão* capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa. Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma determinada forma, encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois ("A palavra, eu não a vejo, eu a invento")[1]. A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com

1. *Journal,* pág. 17.

a ordem das coisas. Antecipar, adiantar a matéria. "A arte é um espelho que adianta, como às vezes um relógio[2]".

Quais são os componentes dessa máquina literária, máquina de escritura ou de expressão em Kafka?

I. *As cartas:* em que sentido fazem plenamente parte da "obra". Com efeito, esta não se define por uma intenção de publicação: Kafka evidentemente não pensa em publicar suas cartas; ao contrário, pensa em destruir tudo o que escreve como se se tratasse de cartas. Se as cartas fazem plenamente parte da obra, é porque constituem uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária, tal como a concebe Kafka, mesmo se essa máquina está destinada a desaparecer ou a explodir como a da Colônia penal. Impossível conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móvel epistolar. Talvez seja em função das cartas, de suas exigências, de suas potencialidades e de suas insuficiências que as outras peças serão montadas. Fascinação de Kafka pelas cartas de seus predecessores (Flaubert, Kleist, Hebbel). Contudo, o que Kafka vive e experimenta, é um uso perverso, diabólico, da máquina literária. Maquinar cartas: de modo algum uma questão de sinceridade ou não, mas de funcionamento. Cartas a tal ou tal mulher, cartas aos amigos, carta ao pai; no entanto, há sempre uma mulher no horizonte das cartas, é ela a verdadeira destinatária, aquela que se supõe que o pai tenha feito com que ele não a tivesse, aquela com quem os amigos desejam que ele rompa, etc. Substituir o amor pela carta de amor(?). Desterritorializar o amor. Substituir o *contrato conjugal* tão temido por um *pacto diabólico*. As cartas são inseparáveis desse pacto, são esse próprio pacto. Como "prender as jovens escrevendo a elas"?[3] Kafka acaba de conhecer a filha da porteira da casa Goethe em Weimar: tiram fotos, escrevem-se cartões postais; Kafka espanta-se com o fato de a jovem escrever-lhe "como ele deseja", e no entanto não o leva a sério, trata-o "como vaso fino". Tudo já está aí, embora tudo ainda não esteja pronto. A referência a Goethe: se Kafka admira tanto Goethe, será enquanto

2. Gustave Janouch, pág. 138 (e pág. 143: "A forma não é a expressão do conteúdo, mas seu estimulante").

3. Carta a Brod, julho de 1912, *Correspondance*, pág. 122.

"mestre" ou então como autor do pacto diabólico de Fausto, que conduzirá o destino de Margarida? Os elementos da máquina literária já se encontram nessas cartas, ainda que estejam insuficientemente dispostos e que permaneçam ineficazes: a foto estereotipada no cartão postal, a escritura nas costas, o som que escapa e que se lê a meia voz, em um único tom, a intensidade. Em seu primeiro encontro com Felícia, Kafka lhe mostrará essas fotos, esses cartões postais de Weimar, como se os utilizasse para iniciar um novo circuito onde as coisas se tornariam mais sérias.

As cartas são um rizoma, uma rede, uma teia de aranha. Há um vampirismo das cartas, um vampirismo propriamente epitolar. Drácula, o vegetariano, o jejuador que suga o sangue dos humanos carnívoros, não tem seu castelo muito longe. Há algo de Drácula em Kafka, um Drácula por cartas, e as cartas são, da mesma forma, morcegos. Ele vigia à noite e de dia se encerra em seu escritório-ataúde: "A noite não é suficientemente noturna. . ." Quando imagina um beijo, é o de Gregor que sobe até o pescoço nu de sua irmã, ou o de K na Srta. Bürstner. como um "animal sedento que se lança com a língua para fora sobre a fonte que acabou por descobrir". Kafka se descreve para Felícia, sem vergonha nem brincadeira, como extraordinariamente magro, tendo necessidade de sangue (meu coração "é tão fraco que não chega a empurrar o sangue por todo o comprimento das pernas"). Kafka-Drácula tem sua linha de fuga em seu quarto, sobre sua cama, e sua fonte de força longínqua naquilo que as cartas lhe trarão. Só teme duas coisas: a cruz da família e o alho da conjugalidade. As cartas devem trazer-lhe sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar. Não busca de modo algum uma inspiração feminina, nem uma proteção materna, mas uma força física para escrever. Diz que a criação literária é "um salário para o serviço do diabo". Kafka não vive seu corpo magro de anoréxico como se fosse vergonhoso, ele faz de conta. Ele o vive como se fosse o meio de transpor limiares e *devenires* sobre a cama de seu quarto, sendo cada órgão "colocado sob uma observação especial": com a condição de que lhe dêem um pouco de sangue. Um fluxo de cartas por um fluxo sangüíneo. Desde o primeiro encontro com Felícia, Kafka vegetariano é atraído por seus braços musculosos, ricos em sangue, assus-

ta-se com seus grandes dentes carnívoros; Felícia tem o sentimento de um grande perigo, pois assegura não ser grande comedora. Mas, de sua contemplação, Kafka tira a decisão de escrever, de escrever muito a Felícia[4]. As cartas a Milena serão outra coisa. Trata-se de um amor mais "cortês", com o marido no horizonte. Kafka aprendeu muito, experimentou muito. Há em Milena um Anjo da morte, como ele mesmo sugere. Mais uma cúmplice que uma destinatária. Kafka lhe explica a danação das cartas, a relação necessária destas com um fantasma *que bebe a caminho os beijos que lhe são confiados*. "Deslocamento de almas". E Kafka distingue duas séries de invenções técnicas: as que tendem a restaurar "relações naturais", triunfando sobre as distâncias e aproximando os homens (o trem, o automóvel, o aeroplano), e aquelas que representam a revanche vampírica do fantasma ou que reintroduzem "o fantasmático entre os homens" (o correio, o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fio)[5].

Mas como funcionam as cartas? Sem dúvida, em virtude de seu gênero, conservam a dualidade de dois sujeitos: por enquanto distingamos sumariamente um sujeito de enunciação como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado como forma de conteúdo do qual a carta fala (mesmo se *eu* fala de *mim*. . .). É dessa dualidade de que Kafka fará um uso perverso ou diabólico. Enquanto o sujeito de enunciação se serve da carta para anunciar sua própria vinda, é o sujeito de enunciado que vai assumir todo um movimento tornado fictício ou aparente. É o envio da carta, o trajeto da carta, o percurso e os gestos do carteiro, que susbtituem o vir (daí a importância do carteiro ou do mensageiro, que se desdobra, como os dois mensageiros do Castelo, com roupas colantes como papel). Exemplo de um amor verdadeiramente kafkiano: um homem se apaixona por uma mulher que ele viu apenas uma vez; toneladas de cartas; nunca ele pode "vir"; ele não abandona as cartas em uma mala; e no dia seguinte à ruptura, à última carta, voltando para casa no campo à noite, esmaga o carteiro. A correspondência com Felícia é preenchida por essa impossibilidade de vir. É o fluxo de cartas que substitui a visão, a vinda. Kafka não pára de escrever a Felícia, só a tendo visto uma vez. Com todas as suas forças, quer impor-lhe um pacto: que ela escreva duas vezes por dia. É isso o pacto diabólico. O pacto faustiano diabólico é haurido em uma fonte de força longínqua, contra a proximidade do contrato conjugal. *Enunciar primeiramente*, e só ver depois em sonho: Kafka *vê* em sonho "toda a escada coberta de alto a baixo com uma espessa camada dessas páginas já lidas, (. . .) era um verdadeiro sonho de desejo[6]". Desejo demente de escrever e de arrancar cartas do destinatário. O desejo de cartas consiste, portanto, no seguinte, de acordo com uma primeira característica: ele transfere o movimento para o sujeito de enunciado, ele confere ao sujeito de enunciado um movimento aparente, um movimento de papel, que poupa ao sujeito de enunciação todo movimento real. Como nos Preparativos este pode permanecer em seu catre, como um inseto, já que envia seu duplo bem vestido na carta, com a carta. Essa troca ou essa inversão de dualidade dos dois sujeitos, assumindo o sujeito de enunciado o movimento real que cabia normalmente ao sujeito de enunciação, produz um *desdobramento*. E é esse desdobramento que já é diabólico, o Diabo é esse próprio desdobramento. Encontramos aqui uma das origens do duplo em Kafka: o Desaparecido, primeiro esboço

---

4. Servimo-nos de um estudo inédito de Claire Parnet sobre *Le Vampire et les lettres*, onde a relação Kafka-Drácula é precisamente analisada. Cf. todos os textos citados por Elias Canetti, *L'Autre Procès, lettres de Kafka à Felice*, tr. fr. Gallimard; porém, apesar desses textos, Canetti não parece ver esse processo vampírico, e falta da vergonha de Kafka quanto a seu corpo, da humilhação, do abandono e da necessidade de proteção.

5. O admirável texto nas *Lettres à Milena*, pág. 260. — As máquinas de falar ou de escrever fascinam Kafka de todas as maneiras, burocraticamente, comercialmente, eroticamente. Felícia trabalhava em uma empresa de "parlógrafos", da qual se tornou diretora. Kafka é tomado de uma febre de conselhos e propostas, para colocar os "parlógrafos" nos hotéis, nas agências do correio, nos trens, navios e zepelins, e para combiná-los com máquinas de escrever, com "praxinoscópios", com o telefone... Kafka está manifestamente encantado, pensa assim consolar Felícia, que tem vontade de chorar, "sacrifico minhas noites por teus negócios, responda-me detalhadamente..." *(Lettres à Félice*, I, Gallimard, págs. 297-300. Com um grande *élan* comercial e técnico, Kafka quer introduzir a série das invenções diabólicas na boa série das invenções benéficas).

6. *Lettres à Felice*, I, pág. 117.

de América, coloca em cena dois irmãos, "um dos quais partia para a América, ao passo que o outro ficava em uma prisão européia[7]". E a Sentença, que gira inteiramente sobre o tema das cartas, coloca em cena o sujeito de enunciação, que fica na loja paterna, e o amigo da Rússia, não somente como destinatário, mas como sujeito potencial de enunciado *que talvez não exista fora das cartas.*

A carta como gênero menor, as cartas como desejo, o desejo de cartas têm uma segunda característica. O que é o mais profundo horror do sujeito de enunciação vai ser apresentado como um obstáculo exterior que o sujeito de enunciado, confiado à carta, se esforçaria a todo custo para vencer, mesmo que tivesse de perecer. Chama-se isso Descrição de um combate. Horror de Kafka por qualquer conjugalidade. Prodigiosa operação pela qual ele traduz esse horror em uma *topografia dos obstáculos* (aonde ir? como vir? Praga, Viena, Berlim?). O Agrimensor. E também a outra operação pela qual ele enumera uma *lista de condições* numeradas, as quais o sujeito de enunciado supõe capazes, em seu ponto extremo, de dissipar o horror, ao passo que é esse mesmo horror no sujeito de enunciação que as inspira (Programa ou Plano de vida, à maneira de Kleist). Isso é verdadeiramente tortuoso, é o humor em pessoa. Dupla inversão negra, da carta do Terno, e da lista de casamento. Esse método tem várias vantagens: permite colocar a inocência do sujeito de enunciação, já que aí ele nada pode, e nada fez; a inocência também do sujeito de enunciado, já que ele fez todo o possível; e depois até a inocência do terceiro, do destinatário (mesmo você, Felícia, você é inocente); e por fim esse método torna as coisas piores do que se uma dessas instâncias, ou todo mundo, fosse culpado. É o método que triunfa na Carta ao pai — todos inocentes, eis o pior: a Carta ao pai é a conjuração de Édipo e da família, pela máquina de escritura, como as Cartas a Felícia são a conjuração da conjugalidade. *Fazer um mapa de Tebas em vez de representar Sófocles, fazer uma topografia dos obstáculos em vez de lutar contra um destino* (substituir o destino por uma destinatária). Não há lugar para perguntar se as cartas fazem ou não parte da

7. *Journal*, págs. 32-33.

obra, nem se são fonte de certos temas da obra; fazem parte integrante da máquina de escritura ou de expressão. É dessa maneira que é preciso pensar as cartas em geral como pertencendo plenamente à escritura, fora da obra ou não, e compreender também porque certos gêneros, tais como o romance, tomaram naturalmente emprestada a forma epistolar.

Todavia, terceira característica, esse uso ou essa função das cartas não impede à primeira vista um retorno da culpa. Um retorno familiar ou conjugal edipiano da culpa: sou capaz de amar meu pai? sou capaz de casar? sou um monstro? "Diabólico em toda inocência", podemos ser inocentes e assim mesmo diabólicos; é o tema da Sentença, e é o sentimento constante de Kafka em suas relações com as mulheres amadas [8]. Ele se sabe Drácula, ele se sabe vampiro, a aranha e sua teia. Só que é preciso mais do que nunca distinguir as noções: a dualidade dos dois sujeitos, sua troca ou seu desdobramento *parecem* fundir um sentimento de culpa. Mas, ainda aí, o culpado, a rigor, é o sujeito de enunciado. A própria culpa é apenas o movimento aparente, ostensivo, que esconde um riso íntimo (quantas coisas deploráveis se escreveu sobre Kafka e a "culpa", Kafka e a "lei", etc.). O judaísmo, envelope de papel: Drácula não pode sentir-se culpado, Kafka não pode sentir-se culpado, Fausto não é culpado, e não por hipocrisia, mas porque o Negócio deles está em outra parte. Não se compreende nada do pacto diabólico, do pacto com o diabo, se se acredita que ele pode inspirar a culpa naquele que o assina, isto é, que o instaura ou que escreve a carta. A culpa não passa do enunciado de um julgamento que vem de fora, e que só se apodera, só morde uma alma fraca. A fraqueza, ó minha fraqueza, meu erro, é apenas o movimento aparente de Kafka como sujeito de enunciado. Ao contrário, sua força como sujeito de enunciação no deserto. No entanto, isso não arruma as coisas, não se é salvo por isso. Pois se a culpa é apenas o movimento aparente, ela é precisamente brandida como o índice

8. "Diabólico em toda inocência": cf. *Journal*, págs. 373. E, em *A Sentença*, o pai diz: "Você era, no fundo, uma criança inocente, mas, mais fundo ainda, um ser diabólico. E é por isso, saiba disso, que neste instante eu o condeno ao afogamento."

de um outro perigo — o outro negócio. O pânico real é que a máquina de escrever cartas se volte contra o mecânico. Ver a Colônia penal. O perigo do pacto diabólico, da inocência diabólica, não é de modo algum a culpa, é a armadilha, o beco sem saída no rizoma, o fechamento de qualquer saída, a toca tapada por toda parte. O *medo*. O próprio diabo cai na armadilha. Faz-se reedipianizar-se, não por culpa, mas por cansaço, por falta de invenção, por imprudência do que foi desencadeado — as potências diabólicas da distância. Então a inocência não serve mais para nada. A fórmula do diabolismo inocente salva você da culpa, mas não o salva da fotocópia do pacto, e da condenação que daí resulta. O perigo não é o sentimento de culpa como neurose, como estado, mas o julgamento de culpa como Processo. E é a saída fatal das cartas: a Carta ao pai é um processo que se fecha novamente sobre Kafka; as Cartas a Felícia retornam em "Processo no Hotel", com todo um tribunal, família, amigos, defesa, acusação. Kafka desde o início o pressente, já que escreve a Sentença ao mesmo tempo que começa suas Cartas a Felícia. Ora, a Sentença é o grande medo de que uma máquina de cartas pegue o autor na armadilha: o pai começa por negar que o destinatário, o amigo da Rússia, exista; a seguir, reconhece a existência dele, mas para revelar que o amigo não parou de escrever a ele, pai, para denunciar a traição do filho (o fluxo de cartas muda de direção, se volta contra. . .). "Tuas cartinhas sujas. . ." A "carta suja" do funcionário Sortini, no Castelo. . . Para conjurar o novo perigo, Kafka não pára de emaranhar as pistas, envia ainda uma carta, que remaneja ou desmente a que acabou de enviar, para que Felícia sempre esteja uma resposta atrasada. Mas nada pode impedir o retorno do destino: Kafka sai da ruptura com Felícia, não culpado, mas espedaçado. Ele, para quem as cartas eram uma peça indispensável, uma instigação positiva (não negativa) a escrever plenamente, se encontra sem vontade de escrever, todos os membros partidos pela armadilha que quase se fechou. A fórmula "diabólico em toda inocência" não foi suficiente.

Esses três elementos intensivos mostram por que Kafka era fascinado pelas cartas. É preciso para isso uma sensibilidade especial. Gostaríamos apenas de estabelecer uma comparação com as cartas de um outro diabólico, Proust. Este

também faz por cartas o pacto da distância com o diabo ou o fantasma, para quebrar a proximidade do contrato conjugal. Ele também opõe escrever a casar. Dois vampiros magros anoréxicos que se alimentam apenas de sangue, enviando suas cartas-morcegos. Os grandes princípios são os mesmos: toda carta é uma carta de amor, aparente ou real; as cartas de amor podem ser atraentes, repulsivas, de censura, de compromisso, de proposta, sem que isso nada mude em sua natureza; elas fazem parte de um pacto com o diabo, que conjura o contrato com o deus, com a família ou com o ser amado. No entanto, mais precisamente, a primeira característica das cartas, troca ou desdobramento dos dois sujeitos, aparece completamente em Proust, assumindo o sujeito de enunciado todo o movimento, ao passo que o sujeito de enunciação permanece deitado, no canto de sua teia, como uma aranha (o tornar-se-aranha de Proust). Em segundo lugar, as topografias de obstáculos e as listas de condições são levadas muito alto por Proust, como funções da carta, a ponto de o destinatário não compreender mais se o autor deseja sua vinda, jamais a desejou, o rejeita para atraí-lo ou o contrário: a carta escapa a qualquer recognição, do tipo lembrança, sonho ou foto, tornando-se um mapa severo dos caminhos a serem tomados ou evitados, um plano de vida estritamente condicionado (Proust também é agrimensor tortuoso de um caminho que deixa de se aproximar sem, no entanto, se afastar, como no Castelo) [9]. Enfim, a culpa em Proust, não menos que em Kafka, é apenas um envelope,

9. As cartas de Proust são antes de tudo topografias de obstáculos, sociais, psíquicos, físicos e geográficos; e os obstáculos são maiores na medida em que o correspondente está próximo. Isso é evidente, quanto às cartas à Sra. Strauss, a qual tem, como Milena, todo um aspecto Anjo da Morte. Todavia, mais ainda, nas cartas de Proust aos jovens, abundam os obstáculos topográficos referentes a lugares, e também referentes às horas, aos meios, aos estados de alma, às condições, às mudanças. Por exemplo, a um jovem que parecia que Proust não queria mais que ele viesse a Cabourg: "Você está livre para decidir o que você quiser, e se for para vir, não me escreva, mas me telegrafe que você chegará logo, e se possível por um trem que chegou pelas 6 horas da tarde, ou enfim perto do fim da tarde, ou depois do jantar, mas não muito tarde, e não antes das 2 da tarde, pois eu gostaria de vê-lo antes que você visse alguém. Mas eu lhe explico tudo isso caso você venha..." etc.

e acompanha a demonstração ou o movimento aparente do sujeito de enunciado; contudo, sob essa culpa por rir, um pânico mais profundo no Jacente, medo de ter falado muito disso, medo de que a máquina de cartas se volte contra ele, precipite-o naquilo que se supunha que ela conjurasse, angústia de que as pequenas mensagens multiplicadas ou as cartinhas sujas se fechem sobre ele — a incrível carta-chantagem a Albertine, que ele lhe envia quando não sabe que ela está morta, lhe volta sob a forma de um despacho de Gilberte, que ele toma por Albertine, anunciando-lhe seu casamento. Ele, também ele, sai partido. Mas, vampirismo igual, ciúme igual, as diferenças são grandes entre Proust e Kafka, e não se referem apenas ao estilo mundano-diplomático de um, jurídico-processual do outro. Trata-se, para ambos, de evitar, pelas cartas, a proximidade específica que caracteriza a relação conjugal e que constitui a situação de ver e de ser visto (cf. o terror de Kafka quando Felícia lhe diz que gostaria de estar junto dele quando ele trabalha). Importa pouco, a esse respeito, que a "conjugalidade" seja oficial ou não, que seja heterossexual ou homossexual. Contudo, para conjurar a proximidade, Kafka sustenta e mantém a distância espacial, a posição longínqua do ser amado: também é ele que se coloca como *prisioneiro* (prisioneiro de seu corpo, de seu quarto, de sua família, de sua obra), e multiplica os obstáculos que o impedem de ver ou de juntar-se ao amado [10]. Em Proust, ao contrário, a mesma conjuração se faz no sentido inverso: atingir-se-á o imperceptível, o invisível, exagerando a proximidade, fazendo dela uma proximidade carceral. A solução Proust é a mais estranha: ultrapassar as condições conjugais da presença e da visão... por aproximação excessiva. Ver-se-á tanto menos na medida em que se estiver perto. Proust, portanto, é o *carcereiro,* ao passo que o ser amado está em uma prisão contígua. O ideal das cartas de Proust consiste então em pequenos bilhetes enfiados por baixo da porta.

II. *As novelas*: são essencialmente animalistas, embora não haja animais em todas as novelas. É que o animal coincide com o objeto por excelência da novela segundo

10. Sobre a prisão, cf. *Journal*, pág. 33.

Kafka: tentar encontrar uma saída, traçar uma linha de fuga. As cartas não eram suficientes para isso, pois o diabo, o pacto com o diabo, não oferece uma linha de fuga, e corre o risco, ao contrário, de se precipitar, de nos precipitar na armadilha. Novelas como a Sentença ou a Metamorfose, Kafka as escreve ao mesmo tempo que começa a correspondência com Felícia, seja para se figurar o perigo, seja para conjurá-lo: antes novelas bem cerradas e mortais que o fluxo infinito das cartas. As cartas talvez sejam a força motriz que, pelo sangue que trazem, declancham toda a máquina; trata-se, no entanto, de escrever outra coisa que não cartas, de criar, portanto. Esse outra coisa é pressentida pelas cartas (natureza animal da vítima, isto é, de Felícia; uso vampírico das próprias cartas), mas só pode realizar-se em um elemento autônomo, mesmo que permaneça perpetuamente inacabado. O que Kafka faz em seu quarto é tornar-se animal, e é o objeto essencial da novela. A primeira criação é a metamorfose. Que o olho de uma esposa não veja sobretudo isso, nem mesmo o olho de um pai ou de uma mãe. Dizemos que, para Kafka, a essência animal é a saída, a linha de fuga, ainda que no mesmo lugar ou na jaula. *Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva, e não um ataque.* Em Chacais e árabes, os chacais dizem: "Não se trata de matá-los. (...) Só o aspecto de seu corpo em vida já nos faz fugir; quando o vemos, vamos procurar um ar mais puro, refugiamo-nos no deserto, que por essa razão se tornou nossa pátria." Se Bachelard é muito injusto a respeito de Kafka, quando o compara a Lautréamont, é porque ele, antes de tudo, sustenta que a essência dinâmica animal é liberdade e agressão: os tornar-se-animais de Maldoror são ataques, e tanto mais cruéis na medida que livres ou gratuitos. Não é esse o caso de Kafka, é até mesmo o contrário; e podemos pensar que sua idéia é mais justa do ponto de vista da própria Natureza. O postulado de Bachelard acaba por opor a rapidez de Lautréamont à lentidão de Kafka [11]. Lembremos,

11. Bachelard, *Lautréamont,* Ed. Corti: sobre a ação pura, a rapidez e o ataque como características do animal segundo Lautréamont, e sobre a lentidão de Kafka compreendida como esgotamento do "querer-viver", cf. o primeiro capítulo.

no entanto, um certo número de elementos das novelas animalistas: 1º) não se trata de distinguir os casos em que um animal é considerado por si mesmo e os casos em que há metamorfose; tudo no animal é metamorfose, e a metamorfose está em um mesmo circuito tornar-se-homem do animal e tornar-se-animal do homem; 2º) a metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, a que o homem impõe ao animal, forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também a que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho (a fuga esquiza); cada uma das duas desterritorializações é imanente à outra, precipita a outra, e a faz ultrapassar um limiar; 3º) o que conta então não é de modo algum a lentidão relativa do tornar-se-animal, pois, por mais lento que seja, e quanto mais lento for, não constitui menos uma *desterritorialização absoluta* do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem opera sobre si mesmo, deslocando-se, viajando; o tornar-se-animal é uma viagem imóvel e no mesmo lugar, que só pode viver-se e compreender-se em intensidade (ultrapassar limiares de intensidade) [12].

O tornar-se-animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria. Não é também o resultado de um erro ou de uma maldição, o efeito de uma culpa. Como diz Melville a propósito do tornar-se-baleia do capitão Achab, trata-se de um "panorama", não de um "evangelho". Trata-se de um mapa de intensidades. Trata-se de um conjunto de estados, distintos uns dos outros, enxertados no homem na medida que ele busca uma saída. Trata-se de uma linha de fuga criadora, que nada quer dizer além dela mesma. Diferente das cartas, o tornar-se-animal não deixa subsistir nada da dualidade de um sujeito de enunciação e de

12. Kafka freqüentemente opõe dois tipos de viagem, uma extensiva e organizada, a outra, intensa, e por destroços, naufrágio ou fragmentos. Essa segunda viagem pode ser no mesmo lugar, em "seu quarto", e tanto mais intensa: "Está-se deitado ora contra essa parede, ora contra aquela, é assim que a janela viaja em torno de você. (...) Só tenho meus passeios para fazer, e isso deve bastar; em compensação, não existe lugar no mundo onde eu não possa dar meus passeios" (*Journal*, pág. 13). América intensiva, mapa de intensidades.

um sujeito de enunciado, mas constitui um único e mesmo processo, um único e mesmo *processus* que substitui a subjetividade. No entanto, se o tornar-se-animal é o objeto por excelência da novela, é preciso perguntar, por sua vez, sobre a insuficiência das novelas. Diríamos que elas estão presas em uma alternativa que as condena dos dois lados ao fracasso, do ponto de vista do projeto de Kafka, qualquer que seja seu esplendor literário. Ou então, com efeito, a novela será perfeita e acabada, mas fechar-se-á sobre si mesma. Ou então ela se abrirá, mas se abrirá para outra coisa, que só poderia ser desenvolvida em um romance, por sua vez interminável. No caso da primeira hipótese, a novela enfrenta um perigo diferente do das cartas, mas de certa maneira análogo. As cartas tinham a temer um refluxo dirigido contra o sujeito de enunciação; as novelas se chocam, por sua vez, com um sem-saída da saída animal, com um beco sem saída da linha de fuga (é inclusive por essa razão que elas se completam, quando o fazem). É verdade que o tornar-se-animal nada tem a ver com um movimento apenas aparente, como o das cartas: por mais lenta que seja, a desterritorialização aí é absoluta; a linha de fuga é programada, a saída é escavada. Mas somente enquanto pólo. Assim como o ovo em sua potencialidade tem dois pólos reais, o tornar-se-animal é uma potencialidade dotada de dois pólos igualmente reais, um pólo propriamente animal e um pólo familiar. Vimos como o animal, com efeito, oscilava entre seu próprio tornar-se inumano e uma familiarização muito humana: assim o cão das Investigações se faz desterritorializar pelos cães músicos do início, mas reterritorializar, reedipianizar pelo cão cantor do final, e permanece oscilante entre duas "ciências", reduzido a invocar o advento de uma terceira ciência que o livraria dos apuros (mas justamente essa terceira ciência não seria mais objeto de uma simples novela, exigindo todo um romance...). E também: como a metamorfose de Gregor é a história de uma reedipianização que o leva à morte, que faz de seu tornar-se-animal um tornar-se-morte. Não somente o cão, mas todos os outros animais oscilam entre um Eros esquizo e um Tanatos edipiano. É apenas desse ponto de vista que a metáfora, com todo seu cortejo antropocentrista, ameaça reintroduzir-se. Em suma, as novelas animalistas são uma peça da máquina de expressão,

distinta das cartas, já que não operam mais no movimento aparente, nem na distinção de dois sujeitos; mas, atingindo o real, escrevendo-se no próprio real, não estão menos presas na tensão de dois pólos ou de duas realidades oponíveis. O tornar-se-animal mostra efetivamente uma saída, traça efetivamente uma linha de fuga, mas que ele é incapaz de seguir ou de tomar emprestada (por razões ainda mais fortes, a Sentença permanece uma história edipiana, e que Kafka apresenta como tal, indo o filho para a morte sem mesmo tornar-se animal e sem poder desenvolver sua abertura para a Rússia).

Então é preciso considerar a outra hipótese: não somente as novelas animalistas mostram uma saída que elas são incapazes de seguir por si mesmas, mas o que as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa agindo nelas. E esse outra coisa só pode ser verdadeiramente dito em romances, tentativas de romances, como terceiro componente da máquina de expressão. Pois é simultaneamente que Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela em romance) e que abandona os tornar-se-animais para substituí-los por um agenciamento mais complexo. Seria preciso, portanto, que as novelas, e seus tornar-se-animais, fossem como que inspirados por esse agenciamento subterrâneo, mas que também nem tivessem podido realizá-lo em pleno dia. Como se o animal estivesse ainda muito próximo, muito perceptível, muito visível, muito individuado, muito territorializado, o tornar-se-animal tende inicialmente para um *tornar-se-molecular*: Josefina a ratazana tragada em seu povo e "a inumerável multidão dos heróis de seu povo"; o cão perplexo diante da agitação em todos os sentidos dos sete cães músicos; o animal da Toca incerto diante dos mil ruídos de animais sem dúvida menores que lhe chegam de todas as partes; o herói da Lembrança da Estrada de Ferro de Kalda, que veio caçar o urso e o lobo, se verá às voltas apenas com matilhas de ratos, que ele mata com faca, olhando-os agitar suas pequenas mãos (e em A cavalo sobre um balde de carvão, "sobre a neve espessa, que não cedia nem um dedo, caminho no rastro dos pequenos cães árticos, minha cavalgada perdeu todo sentido"). Kafka é fascinado por tudo que é pequeno. Se não gosta das crianças, é porque elas estão presas em um tornar-se-grandes irreversível; o reino animal, ao contrário,

confina com a pequenez e a imperceptibilidade. Mas, mais ainda, em Kafka, a própria multiplicidade molecular tende a integrar-se ou a ceder lugar a uma máquina, ou antes, a um *agenciamento maquínico* cujas partes são independentes umas das outras, e que não funciona menos. O complexo dos cães músicos já está descrito como um agenciamento desse tipo bastante minucioso. Mesmo quando o animal é único, sua toca não o é, é uma multiplicidade e um agenciamento. A novela Blumfeld põe em cena um celibatário que se pergunta inicialmente se deve arranjar um cãozinho; mas a substituição do cão é assegurada por um estranho sistema molecular ou maquínico, "duas pequenas bolas de celulóide brancas com listras azuis que sobem e descem, lado a lado, sobre o assoalho"; Blumfeld, finalmente, é perseguido por dois estagiários que agem como partes de uma máquina burocrática. Talvez haja em Kafka uma situação muito particular do cavalo, na medida que ele mesmo é intermediário entre um animal ainda e já um agenciamento. Em todo caso, os animais, tais como são ou se tornam nas novelas, estão presos a essa alternativa: ou são rebatidos, encerrados em um beco sem saída, e a novela se interrompe; ou se abrem e se multiplicam, escavando saídas por toda parte, mas dão lugar a multiplicidades moleculares e a agenciamentos maquínicos que não são mais animais, e que só podem ser tratados por si mesmos em romances.

III. *Os romances*: é fato que os romances não apresentam mais animais, salvo muito secundários, e nenhum tornar-se-animal. É como se o pólo negativo do animal tivesse sido neutralizado, e o pólo positivo tivesse, por sua vez, emigrado para outra parte, ao lado da máquina e dos agenciamentos. Como se o tornar-se-animal fosse insuficientemente rico em articulações e ramificações. Suponhamos que Kafka tivesse escrito um romance sobre o mundo burocrático das formigas, ou sobre o Castelo das térmites: teria sido uma espécie de Capek (compatriota e contemporâneo de Kafka). Teria feito um romance de ficção científica. Ou então um *roman noir*, um romance realista, um romance idealista, um romance cifrado, como todos esses gêneros eram encontrados na escola de Praga. Teria descrito mais ou menos diretamente, mais ou menos simbolicamente, o mundo moderno, a tristeza ou a dureza desse mundo, os delitos do maquinismo

e da burocracia. Nenhuma dessas coisas pertence ao projeto de escrever de Kafka. Se tivesse escrito sobre a justiça das formigas ou o castelo das térmites, todo o fragor das metáforas voltava, realista ou simbolista. Jamais teria apreendido em cheio a violência de um Eros burocrático, policial, judiciário, econômico ou político.

Talvez digam que o corte que fazemos entre as novelas e os romances não existe, já que muitas novelas são testes, tijolos separados por eventuais romances abandonados, e os romances são novelas por sua vez intermináveis, e inacabadas. Mas essa não é de modo algum a questão. É: o que faz com que Kafka projete um romance? e, a ele renunciando, o abandone ou tente concluí-lo como uma novela? ou então, ao contrário, se diga que uma novela pode ser o detonador de um romance, admitindo a possibilidade de também abandoná-lo? Poderíamos propor uma espécie de lei (é verdade que ela não vale sempre, só em certos casos): 1º) quando um texto trata essencialmente de um tornar-se-animal, não pode desenvolver-se em romance; 2º) um texto que trata dos tornar-se-animais só pode ser considerado passível de desenvolvimento em romance se comportar também índices maquínicos suficientes, que ultrapassam o animal e são, a esse respeito, germes romanescos; 3º) um texto que poderia ser germe de romance é abandonado se Kafka imagina uma saída animal que lhe permite terminá-lo; 4º) um romance só se torna romance, mesmo se não é completado, mesmo e sobretudo se é interminável, se os índices maquínicos se organizam em um verdadeiro agenciamento consistente por si mesmo; 5º) em compensação, um texto que comporta uma máquina explícita não se desenvolve, no entanto, se não chega a se ramificar em tais agenciamentos concretos sociais-políticos (pois uma pura máquina é apenas uma épura, que não forma nem uma novela nem um romance). — Kafka, portanto, tem múltiplas razões para abandonar um texto, seja porque este muda bruscamente de direção, seja porque é interminável: mas os critérios de Kafka são inteiramente novos, e só valem para ele, com comunicações de um gênero de texto ao outro, reinvestimentos, trocas, etc., de modo a constituir um rizoma, uma toca, um mapa de transformações. Cada fracasso aí é uma obra-prima, uma haste no rizoma.

O primeiro caso seria o da Metamorfose; o porquê muitos críticos dizem que se trata da obra mais acabada (?) de Kafka. Gregor, entregue a seu tornar-se-animal, encontra-se reedipianizado pela família e conduzido à morte. A família abafa inclusive as potencialidades de uma máquina burocrática (cf. os três inquilinos expulsos). A novela termina, portanto, em estado de perfeição mortuária. O segundo caso poderia dizer respeito às Investigações de um cão: Kafka via aí seu próprio Bouvard et Pécuchet [13]. Contudo, os germes de desenvolvimento efetivamente presentes são inseparáveis dos índices maquínicos que ritmam o objeto das Investigações: os índices musicais no agenciamento dos sete cães, os índices científicos no agenciamento dos três conhecimentos. Contudo, como esses índices ainda permanecem presos ao tornar-se-animal, abortam. Kafka aqui não chega a fazer seu Bouvard et Pécuchet, pois os cães o colocam no caminho de alguma coisa *que ele só poderá apreender através de um outro material.* O terceiro caso encontra uma ilustração na Colônia penal: aí também há um germe de romance, e dessa vez em função de uma máquina explícita. Mas essa máquina, muito mecânica, referida ainda a coordenadas muito edipianas (velho comandante-oficial = pai-filho), também não se desenvolve. E Kafka pode imaginar uma conclusão animal para esse texto que recai no estado de novela: em uma versão da Colônia, o viajante se torna finalmente um cão, e se põe a correr por todos os lados de quatro, dando saltos e apressando-se em busca de seu poste (em uma outra variante, intervém uma dama-serpente) [14]. É o inverso das Investigações de um cão: ao passo que os índices maquínicos não chegam a sair do tornar-se-animal, a máquina volta-se para um retornar-se-animal. O quarto caso, o único verdadeiramente positivo, diz respeito aos três grandes romances, as três grandes obras intermináveis: com efeito, a máquina não é mais mecânica e reificada, mas se encarna em agenciamentos sociais muito complexos, que permitem obter, com um pessoal humano, com peças e engrenagens humanas, efeitos de violência e de desejo inumanos infinitamente mais fortes que aqueles que eram obtidos graças aos animais ou

13. *Journal,* pág. 427.
14. *Journal,* págs. 492-493.

graças a mecânicas isoladas. Por isso é importante observar como em um mesmo momento (por exemplo, no momento do Processo) Kafka continua a descrever tornar-se-animais que não se desenvolvem em romance e concebe um romance que não pára de desenvolver seus agenciamentos. O quinto e último caso seria como que a contraprova: há "fracasso" de romance, não somente quando o tornar-se-animal continua a predominar, mas também quando a máquina não chega a se encarnar nos agenciamentos sociais políticos vivos que fazem a matéria animada do romance. Então a máquina permanece uma épura que também não pode desenvolver-se, qualquer que seja sua força e sua beleza. Esse já era o caso da Colônia penal, com sua máquina ainda muito transcendente, muito isolada e reificada, muito abstrata. É o caso do admirável texto de duas páginas, Odradek, que descreve uma máquina insólita e sem uso: uma bobina plana em forma de estrela, cercada de pontos de fio díspares, atravessada por "um pequeno eixo transversal, ao qual uma outra ponta de madeira ainda se junta no ângulo reto", para que a máquina fique em pé. É o caso de Blumfeld, onde as duas bolas de pingue-pongue formam justamente uma máquina pura, os dois estagiários perversos e idiotas formam justamente um agenciamento burocrático, mas esses temas permanecem ainda disjuntos, salta-se de um a outro sem que eles se espalhem ou se penetrem.

Eis, portanto, os três elementos da máquina de escritura ou de expressão, na medida em que se definem por critérios interiores e de modo algum por um projeto de publicação. As cartas e o pacto diabólico; as novelas e os tornar-se-animais; os romances e os agenciamentos maquínicos. Entre esses três elementos, sabemos que há constantemente comunicações transversais, em um sentido e no outro. Felícia tal como aparece através das cartas não é apenas animal enquanto, por sua natureza sangüínea, é para o vampiro uma presa de eleição, ela o é ainda porque há nela todo um tornar-se-cadela que fascina Kafka. E o Processo como agenciamento maquínico moderno remete a fontes arcaicas reatualizadas — processo dirigido ao tornar-se-animal, e que provoca a condenação de Gregor, processo dirigido ao vampiro por seu pacto diabólico, e que Kafka realmente viveu quando de sua primeira ruptura com Felícia, como processo

no hotel, onde ele comparecia diante de uma espécie de tribunal. Não se acreditará, por isso, que a única linha vá do vivido das cartas ao escrito das novelas e dos romances. O caminho inverso também existe, e não há menos escrito e vivido de um lado ou do outro. Então, é o processo como agenciamento social político e jurídico que faz com que Kafka apreenda seus tornar-se-animais, por sua vez, como matéria de processo, e suas relações epistolares com Felícia como sujeitas a um processo conforme às normas. Do mesmo modo, o caminho não vai apenas do pacto diabólico das cartas ao tornar-se-animal das novelas, e do tornar-se-animal ao agenciamento maquínico dos romances. Ele toma emprestado também o sentido inverso; os tornar-se-animais já valem apenas pelos agenciamentos que os inspiram, onde os animais funcionam como peças de uma máquina musical, ou de uma máquina de ciência, de burocracia, etc., e as cartas já faziam parte de um agenciamento maquínico onde os fluxos se trocavam, e onde o carteiro desempenhava o papel erótico de uma engrenagem indispensável, de um permutador burocrático sem o qual o pacto epistolar não funcionaria (quando o carteiro em sonho traz cartas de Felícia, "ele as entregava a mim com um movimento de uma precisão maravilhosa, que fazia os braços saltarem como bielas de uma máquina a vapor" [15]). Há perpetuamente comunicação dos componentes de expressão. E cabe aos três componentes serem interrompidos, cada um a seu modo, mas também passar um para o outro. Cartas interrompidas porque um retorno as bloqueia, um processo; novelas que se interrompem porque não podem desenvolver-se em romances, puxadas em dois sentidos que tapam a saída, outro processo; romances que o próprio Kafka interrompe, porque são intermináveis e propriamente ilimitados, infinitos, terceiro processo. Jamais se fez obra tão completa com movimentos, todos abortados, mas todos comunicantes. Por toda parte uma única e mesma paixão de escrever, mas não a mesma. A cada vez a escritura ultrapassa um limiar, e não há limiar superior ou inferior. São limiares de intensidades, que só são mais altas ou mais baixas segundo o sentido em que são percorridas.

15. *Lettres à Felice,* I, pág. 116.

Por isso é tão desagradável, tão grotesco, opor a vida e a escritura em Kafka, supor que ele se refugia na literatura por carência, fraqueza, impotência diante da vida. Um rizoma, uma toca, sim, mas não uma torre de marfim. Uma linha de fuga, sim, mas de modo algum um refúgio. A linha de fuga criadora traz com ela toda a política, toda a economia, toda a burocracia e a jurisdição: ela as suga, como o vampiro, para fazê-las dar sons ainda desconhecidos, que pertencem ao futuro próximo — fascismo, estalinismo, americanismo, *as potências diabólicas que batem à porta.* Pois a expressão precede o conteúdo e o conduz (com a condição, é verdade, de não ser significante): viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior. Kafka, mesmo morrendo, é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem principalmente de suas cartas, de suas novelas, de seus romances, e de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, permutáveis. Condições de uma literatura menor. Uma única coisa causa desgosto a Kafka e o põe em cólera, indignado: que o tratem de escritor intimista, encontrando refúgio na literatura, autor da solidão, da culpa, da infelicidade íntima. Trata-se, no entanto, de erro dele, porque ele brandiu tudo isso... para antecipar a armadilha e por humor. Há o riso de Kafka, riso muito alegre, que se compreende tão mal, pelas mesmas razões. Pelas mesmas razões estúpidas pretendeu-se ver na literatura de Kafka um refúgio distante da vida, e também uma angústia, a marca de uma impotência e de uma culpa, o signo de uma tragédia interior triste. Dois princípios apenas para tomar o partido de Kafka: é um autor que ri, profundamente alegre, de uma alegria de viver, apesar e com suas declarações de *clown,* que ele estende como uma armadilha ou como um circo. De uma ponta a outra, é um autor político, adivinho do mundo futuro, porque tem como que dois pólos que ele vai saber unificar em um agenciamento inteiramente novo: longe de ser escritor retirado em seu quarto, este lhe serve a um duplo fluxo, o de um burocrata de grande futuro, ramificado nos agenciamentos reais que se estão realizando; e o de um nômade fugindo do modo mais atual, que se ramifica no socialismo, no anarquismo, nos movimentos sociais [16]. A escritura em Kafka, o primado da escritura só significa uma coisa: de modo algum a literatura, mas que a enunciação constitui unidade com o desejo,

16. Cólera de Kafka quando é tratado por escritor intimista: assim, desde o início das cartas a Felícia, sua reação é violenta contra os leitores ou os críticos que falam antes de tudo em vida interior. Na própria França, o primeiro sucesso de Kafka baseou-se nesse mal-entendido: Kafka ao mesmo tempo íntimo e simbolista, alegórico e absurdo. Reportar-se ao excelente texto de Marthe Robert sobre as condições da leitura de Kafka na França, "Citoyen de l'utopie" (reproduzido em *Les Critiques de notre temps et Kafka,* Garnier). Pode-se marcar o início dos estudos sobre Kafka quando críticos alemães e tchecos fizeram valer ao mesmo tempo o fato de ele pertencer a uma burocracia forte (companhia de seguros, previdência social) e sua atração pelos movimentos socialistas e anarquistas de Praga (o que ele freqüentemente oculta de Max Brod). Os dois livros de Wagenbach traduzidos para o francês *(Kafka par lui-même,* Seuil, e *Franz Kafk, Années de jeunesse)* são essenciais para todas essas questões.

O outro aspecto é o cômico e a alegria em Kafka. Mas trata-se do mesmo aspecto: a política do enunciado e a alegria do desejo. Mesmo se Kafka está doente ou moribundo, mesmo se ele brande a culpa como seu próprio circo, para fazer fugir o que o aborrece. Não é por acaso que toda interpretação de tendência neurótica insiste, ao mesmo tempo, sobre um lado trágico ou angustiado e sobre um lado apolítico. A alegria de Kafka, ou do que Kafka escreve, não é menos importante que sua realidade e seu alcance políticos. A mais bela página do livro de Max Brod sobre Kafka é aquela em que Max Brod relata como os ouvintes riam à leitura do primeiro capítulo do Processo, "com um riso irresistível" (pág 282). Não vemos de modo algum outros critérios do gênio: a política que o atravessa, e a alegria que ele comunica. Chamamos de interpretação baixa, ou neurótica, toda leitura que transforma o gênio em angústia, em trágico, em "caso individual". Por exemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, não importa: os que não os lêem com muitos risos involuntários, e arrepios políticos, deformam tudo.

Nesse componente da obra de Kafka — cartas, novelas, romances — não levamos em conta dois elementos; de um lado, textos muito curtos, aforismos sombrios e parábolas relativamente piedosas, como na ruptura com Felícia, em 1918, em que Kafka está realmente triste, cansado e, portanto, incapaz e sem desejo de escrever. De outro lado, não levamos em conta o Diário por uma razão inversa. É que o Diário atravessa tudo: o Diário é o próprio rizoma. Não é um elemento no sentido de um aspecto da obra, mas o elemento (no sentido de meio) do qual Kafka declara que não queria sair, tal como um peixe. E porque esse elemento comunica com todo o fora, e distribui o desejo das cartas, o desejo das novelas, o desejo dos romances.

por cima das leis, dos Estados, dos regimes. No entanto, enunciação sempre histórica, política e social. Uma micropolítica do desejo, que coloca em questão todas as instâncias. Jamais houve autor mais cômico e alegre do ponto de vista do desejo; jamais autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. Tudo é riso, a começar pelo Processo. Tudo é política, a começar pelas cartas a Felícia.

CAPITULO 5

IMANÊNCIA E DESEJO

A teologia negativa ou da ausência, a transcendência da lei, o *a priori* da culpa são temas correntes em muitas interpretações de Kafka. Os textos célebres de o Processo (e também da Colônia penal, da Muralha da China) apresentam a lei como pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objeto permanece incognoscível: a lei, portanto, só pode enunciar-se em uma sentença, e a sentença só pode ser aprendida em um castigo. Ninguém conhece o interior da lei. Ninguém sabe o que é a lei na Colônia; e as agulhas da máquina escrevem a sentença sobre o corpo do condenado que não a conhecia, ao mesmo tempo que elas lhe infligem o suplício. "O homem decifra a sentença com suas chagas." Na Muralha da China, "que suplício ser governado por leis que não se conhece (. . .) e a característica das Leis necessita também do segredo sobre seu conteúdo." Kant fez a teoria racional da inversão, da concepção grega à concepção judeo-cristã da lei: a lei não depende mais de um Bem preexistente que lhe daria uma matéria, ela é pura forma da qual depende o bem como tal. É exatamente o que a lei enuncia, nas condições formais onde ela mesma se enuncia. Diríamos que Kafka se inscreve nessa inversão. Mas o humor que ele aí coloca dá testemunho de uma outra intenção. Para ele, trata-se menos de erguer essa imagem da lei transcendente e incognoscível do que *desmontar o mecanismo* de uma máquina de natureza totalmente diferente, que tem necessidade dessa imagem da lei apenas para colocar em acordo suas engrenagens e fazê-las funcionar juntas "com um sincretismo perfeito" (desde que essa imagem-foto desaparece, as peças da máquina se dispersam como na Colônia). O Processo deve ser considerado como uma investigação científica, um

relato de experiências sobre o funcionamento de uma máquina, onde a lei corre o grande risco de desempenhar apenas o papel de armadura exterior. É por isso que os textos do Processo só podem ser utilizados com uma grande prudência. O problema diz respeito a sua importância respectiva, e sobretudo a sua distribuição no romance, tal como Max Brod a operou, de maneira a servir à sua tese de uma teologia negativa.

O problema diz respeito antes de tudo ao breve capítulo final, sobre a execução de K, e ao capítulo precedente, na Catedral, onde o padre mantém o discurso da lei. Pois nada nos diz que o capítulo final tenha sido escrito ao fim do Processo; pode ser que tenha sido escrito no início da redação, quando Kafka ainda estava sob o golpe de sua ruptura com Felícia. Trata-se de um fim prematuro, ajuntado, abortado. Não se pode prever o lugar onde Kafka o teria colocado. Poderia ser um sonho situável no correr do romance. Por exemplo, Kafka publicou à parte, sob o título "Um sonho", um outro fragmento previsto para o Processo. Max Brod estava, portanto, mais bem inspirado quando assinalou até que ponto o Processo é um romance interminável, propriamente indefinido: "Como o processo, segundo o que dizia Kafka, não devia jamais conseguir chegar à suprema instância, o romance também se encontrava inacabável em um certo sentido; ele podia prolongar-se ao infinito." Essa maneira de terminá-lo pela execução de K é contradita por toda a *démarche* do romance, e pelo estado de "prorrogação ilimitada" que regula o Processo. Impor a execução de K como capítulo final parece-nos ter um equivalente na história da literatura: aqueles que colocaram a célebre descrição da peste no fim do livro de Lucrécio. Nos dois casos, trata-se de mostrar que um epicurista só pode, no último momento, dobrar-se sob a angústia, ou que um judeu de Praga só pode assumir a culpa que o atormenta. Quanto ao outro capítulo, na Catedral, o lugar de honra que lhe é concedido, como se ele indicasse uma chave do romance, como se ele constituísse uma pré-conclusão de caráter religioso, é também contradita por seu próprio conteúdo: a narrativa do guardião da lei permanece muito ambígua, e K percebe que o padre que faz essa narrativa é um membro do aparelho judiciário,

capelão das prisões, um elemento em toda uma série de outros, e que ele não tem qualquer privilégio, não tendo a série qualquer razão para acabar com ele. Pode-se seguir Uyttersprot quando ele propõe deslocar esse capítulo e colocá-lo antes daquele do "advogado, o industrial e o pintor." [1]

Do ponto de vista de uma suposta transcendência da lei, deve haver aí uma certa relação necessária da lei com a culpa, com o incognoscível, com a sentença ou o enunciado. A culpa deve ser com efeito o *a priori* que corresponde à transcendência, para todos ou para cada um, falível ou inocente. Não tendo a lei objeto, mas sendo pura forma, ela não pode ser do domínio do conhecimento, mas exclusivamente da necessidade prática absoluta: o padre na catedral explicará que "não se é obrigado a acreditar como verdadeiro em tudo o que o guardião diz, basta que se o tenha por necessário." Enfim, porque não tem objeto de conhecimento, a lei só se determina na medida em que se enuncia e só se enuncia no ato do castigo: enunciado no próprio real, no próprio corpo e na carne; enunciado prático, que se opõe a toda proposição especulativa. Todos esses temas estão bem presentes no Processo. Contudo, são eles precisamente que fazem o objeto de uma *desmontagem* minuciosa, e mesmo de uma demolição, através da longa experimentação de K. O primeiro aspecto dessa desmontagem consiste em "eliminar *a priori* toda idéia de culpa", fazendo esta parte da própria acusação: a culpa é sempre apenas o movimento aparente onde os juízes e mesmo os advogados o acantonam para impedi-lo de fazer o movimento real, isto é, de ocupar-se de seu próprio negócio [2]. Em segundo lugar, K se aperceberá de que, se a lei permanece incognoscível, não é porque ela está retirada em sua transcendência, mas, simplesmente porque ela é despojada de toda interioridade: ela está

1. Cf. Herman Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?* Anvers, 1957.

2. *Le Procès*, Gallimard, pág. 154: "Era sobretudo necessário, se queria chegar ao objetivo, eliminar *a priori* toda idéia de culpa. Não havia delito, o processo não era outra coisa senão um grande negócio como ele havia tratado favoravelmente para o banco, um negócio a propósito do qual, como de regra, diversos perigos se apresentavam, os quais era necessário evitar."

sempre no escritório ao lado, ou atrás da porta, no infinito (já se viu isso desde o primeiro capítulo do Processo, onde tudo se passava no "cômodo vizinho"). Enfim, não é a lei que se enuncia em virtude das exigências de sua simulada transcendência, é quase o contrário, é o enunciado, é a enunciação que forma lei, em nome de um poder imanente daquele que enuncia: a Lei se confunde com o que diz o guardião, e *os escritos precedem a lei,* longe de serem sua expressão necessária e derivada.

Os três temas mais deploráveis em muitas interpretações de Kafka são a transcendência da lei, a interioridade da culpa, a subjetividade da enunciação. Estão ligados a todas as estupidezes que se escreveram sobre a alegoria, a metáfora, o simbolismo de Kafka. E também à idéia do trágico, do drama interior, do tribunal íntimo, etc. E sem dúvida Kafka dá a mão: ele a dá mesmo e sobretudo a Édipo; de modo algum por complacência, mas porque quer fazer dele um uso muito especial, que serve a seu projeto "diabólico". É absolutamente vão recensear um tema em um escritor, se não se pergunta qual é sua importância exata na obra, isto é, exatamente *como ele funciona* (e não seu "sentido"). Lei, culpa, interioridade, Kafka efetivamente tem delas a maior necessidade, como do movimento aparente de sua obra. Movimento aparente não significa de modo algum uma máscara, sob o qual outra coisa estaria oculta. O movimento aparente indica antes pontos de desaparafusamento, de desmontagem, que devem guiar a experimentação, para mostrar os movimentos moleculares e os agenciamentos maquínicos cujo "aparente" resulta de fato globalmente. Pode-se dizer que lei, culpa, interioridade estão por toda parte. Mas basta considerar uma peça precisa da máquina de escritura, mesmo que não fosse as três engrenagens principais, cartas-novelas-romances, para ver que esses temas também não estão em parte alguma e não funcionam de modo algum. Cada uma das engrenagens tem exatamente uma tonalidade afetiva principal. Mas, nas cartas, é o medo, e de modo algum a culpa: medo de que a armadilha se feche sobre ele, medo de um retorno de fluxo, medo que atravessa o vampiro de ser surpreendido em pleno dia pelo sol, pela religião, pelo alho, pela estaca (Kafka, em suas cartas, tem profundo medo das pessoas e do que vai chegar: trata-se de outra coisa que não

a culpa ou a humilhação). E nas novelas de tornar-se-animal, é a fuga, pois ela também é uma tonalidade afetiva, sem qualquer relação com a culpa, e distinta por sua vez do medo (o tornar-se-animal vive na fuga mais que no medo: a fera da Toca não tem medo, para falar claramente, e os chacais não têm medo, vivem antes em "uma esperança estúpida"; e os cães músicos "não podem mais ter medo, tendo se lançado em um tal empreendimento"). Nos romances, enfim, é curioso a que ponto K não se sente culpado, e nem mesmo tem medo ou foge: ele tem mesmo todas as audácias, apresenta uma nova tonalidade, muito bizarra, um sentido da desmontagem ao mesmo tempo jurídico e engenhoso, que é um verdadeiro sentimento, um *Gemüt.* Medo, fuga e desmontagem, é preciso pensá-los como três paixões, três intensidades, correspondendo ao pacto diabólico, ao tornar-se-animal, aos agenciamentos maquínicos e coletivos.

Então, deve-se defender as interpretações realistas e sociais de Kafka? Evidentemente, já que estão infinitamente mais próximas de uma não-interpretação. E já que é melhor falar dos problemas de uma literatura menor, da situação de um judeu em Praga, da América, da burocracia e dos grandes processos, que de um Deus ausente. Objeta-se, por exemplo, que América é irreal, que a greve em Nova Iorque aí permanece indeterminada, que as condições de trabalho mais duras aí não suscitam qualquer indignação, que a eleição do juiz cai no *nonsense.* Observa-se, com razão, que não há jamais *crítica* em Kafka: mesmo na Muralha da China, o partido minoritário pode supor que a lei é apenas a característica arbitrária da "nobreza", ele não proclama qualquer ódio, e "se esse partido que não acredita em nenhuma lei permaneceu bastante fraco e impotente, é porque aceita a nobreza e reconhece seu direito à existência." No Processo, K não se insurge contra a lei, e se põe de bom grado ao lado do poderoso ou do carrasco: dá um soco em Franz, que está sendo flagelado, aterroriza um acusado, pegando-o pelo braço, debocha de Block no advogado. No Castelo, K gosta de ameaçar e de punir, quando pode. Pode-se concluir daí que, não sendo "crítico de seu tempo", Kafka dirige "sua crítica contra ele mesmo" e não tem outro tribunal senão um "tribunal íntimo"? Isso é grotesco, porque se faz da crítica uma dimensão da representação: se esta não é externa,

ela portanto só pode ser interna. Trata-se no entanto de outra coisa: Kafka se propõe a extrair das representações sociais os agenciamentos de enunciação, e os agenciamentos maquínicos, e a desmontar esses agenciamentos. Nas novelas animalistas, Kafka traçava linhas de fuga; mas não fugia "fora do mundo", era antes o mundo e sua representação que ele *fazia fugir* (no sentido em que um tubo foge) e que ele arrastava nessas linhas. Tratava-se de falar, e de ver, como um besouro, como um bosteiro. E sobretudo, nos romances, a desmontagem dos agenciamentos faz fugir a representação social, de maneira muito mais eficaz que uma "crítica", e opera uma desterritorialização do mundo que é política, e nada tem a ver com uma operação intimista [3].

A escritura tem essa dupla função: transcrever em agenciamento, desmontar os agenciamentos. As duas constituem uma unidade. Por isso, através de toda a obra de Kafka, tendíamos a distinguir instâncias de algum modo encaixadas umas nas outras: primeiramente, *os índices maquínicos;* depois, *as máquinas abstratas;* finalmente, *os agenciamentos de*

3. O intimismo pequeno-burguês e a ausência de toda crítica social serão inicialmente os temas principais da oposição dos comunistas em relação a Kafka. Lembremos a enquete do semanário *Action* em 1946, "Faut-il brûler Kafka?" Depois, endurecendo as coisas, Kafka será cada vez mais denunciado como um anti-socialista ativo, combatendo o proletariado através do retrato que ele faz da burocracia. Sartre intervém no congresso da Paz em Moscou, em 1962, para reclamar uma melhor análise das relações cultura-política, e de Kafka em particular. Seguem-se dois colóquios em Liblice, na Tchecoslováquia (1963 e 1965) referentes a Kafka. Os iniciados viam nisso o sinal de uma profunda mudança: e, com efeito, ouviram-se importantes comunicações de Goldsdtücker, de Fischer e de Karst. Mas não havia participantes russos e os colóquios tiveram pouco eco na imprensa literária. A R.D.A. foi a única a falar deles, para denunciá-los. Esses colóquios, e a influência de Kafka, foram em seguida atacados como uma das causas da "primavera de Praga". Goldsdtücker diz: "Acusavam-nos, Ernst Fischer e eu mesmo, de termos desejado eliminar do espírito dos homens socialistas o Fausto de Goethe, símbolo da classe operária, para substituí-lo pelo triste herói de Kafka, Gregor Samsa, metamorfoseado em escaravelho." Goldstücker teve de emigrar para a Inglaterra, Karst para a América. Sobre todos esses pontos, sobre a posição respectiva dos diferentes governos do Leste e sobre as declarações recentes de Karst e de Goldsdtüker, cf. o excelente artigo de Antonin Liehm, "Franz Kafka dix ans après", *Les Temps modernes,* julho de 1973, nº 323bis.

máquina. Os índices maquínicos são os signos de um agenciamento que ainda não se desprendeu nem se desmontou por si mesmo, porque apreendemos somente as peças que o compõem, sem mesmo saber como elas o compõem. Essas peças são na maioria das vezes seres vivos, animais, mas só valem precisamente como partes ou configurações móveis do agenciamento que as ultrapassa, e cujo mistério permanece total no momento mesmo em que eles são seus operadores ou executantes: assim os cães músicos são realmente as peças do agenciamento musical, e produzem a algazarra por "sua maneira de levantar e de colocar as patas, certos movimentos de sua cabeça, suas corridas e suas paradas, as posições que tomam uns em relação aos outros, as figuras lembrando as de uma dança que executavam em boa ordem", mas funcionam apenas como índices, já que "não falam nem cantam, e ficam calados quase todo o tempo com uma terrível obstinação." Esses índices maquínicos (e não alegóricos ou simbólicos) desenvolvem-se particularmente nos tornar-se-animais e novelas animalistas. A Metamorfose constitui um agenciamento complexo cujos índices-elementos são Gregor-animal, a irmã musical, os índices-objetos da alimentação, o som, a foto, a maçã, e os índices-configurações, o triângulo familiar, o triângulo burocrático. A cabeça caída que se ergue, o som que se enxerta na voz e a faz descarrilhar, funcionam também como esses índices, na maioria das novelas. Portanto, há índices maquínicos quando uma máquina está sendo montada e já funciona, sem que se saiba ainda como se conduzem as partes díspares que a montam e a fazem funcionar. Mas o caso contrário também aparece nas novelas: *máquinas abstratas* surgem por si mesmas e sem índices, todas montadas, mas dessa vez elas não têm ou não têm mais funcionamento. Assim a máquina da Colonia penal, que responde à Lei do velho comandante e que não sobrevive à sua própria desmontagem, ou a bobina chamada Odradek, que "seríamos tentados a acreditar que outrora teve uma forma útil e que agora é algo quebrado, mas isso sem dúvida seria um erro (. . .), o conjunto parece vazio de sentido, mas completo em seu gênero", ou as bolas de pingue-pongue de Blumfeld. Ora, parece que a representação da lei transcedente, com seu cortejo de culpa e de incognoscibilidade, é essa máquina abstrata. Se a máquina da Colonia penal,

enquanto representante da lei, aparece como arcaica e ultrapassada, não é de modo algum, como freqüentemente se disse, porque aí haveria uma nova lei mais moderna, mas porque a forma da lei em geral é inseparável de uma máquina abstrata autodestrutiva e que não pode desenvolver-se concretamente. Por isso as novelas pareceram-nos chocar-se com dois perigos que as fazem acabar depressa, ou que então as forçam a permanecerem inacabadas, ou que então as impedem de se desenvolverem em romances: seja porque dispõem apenas de índices maquínicos de montagem, por mais vivos que eles sejam; seja porque colocam em cena máquinas abstratas inteiramente montadas, mortas e que não chegam a se ramificar concretamente (note-se que Kafka publica de bom grado seus textos sobre a lei transcendente em novelas curtas que ele destaca de um conjunto).

Restam, portanto, os agenciamentos maquínicos como objetos de romance. Dessa vez os índices maquínicos deixam de ser animais: agrupam-se, dão nascimento a séries, põem-se a proliferar, provocam todas as espécies de figuras humanas ou de pontas de figuras. Por outro lado, a máquina abstrata muda singularmente: ela deixa de ser reificada e separada, ela não existe mais fora dos agenciamentos concretos, sociais-políticos, que a encarnam; ela se difunde neles e só mede seu teor maquínico. Enfim, o agenciamento não vale como uma máquina que está sendo montada, de funcionamento misterioso, nem como uma máquina toda montada, que não funciona ou que não funciona mais: ele só vale pela *desmontagem* que opera da máquina e da representação, e, funcionando atualmente, ele só funciona por e em sua própria desmontagem. Ele nasce dessa desmontagem (nunca é a montagem da máquina que interessa a Kafka). Esse método de desmontagem ativa não passa pela crítica, que ainda pertence à representação. Ele consiste antes em prolongar, em acelerar todo um movimento que já atravessa o campo social: ele opera em um virtual, já real sem ser atual (as potências diabólicas do futuro que no momento apenas batem à porta). O agenciamento se descobre, não em uma crítica social ainda codificada e territorial, mas em uma decodificação, em uma desterritorialização, e na aceleração romanesca dessa decodificação e dessa desterritorialização (como para a língua alemã, ir sempre mais longe nesse movimento que arrasta o

campo social). Trata-se de um procedimento muito mais intenso que toda crítica. K mesmo o diz: supõe que queremos transformar o que ainda é apenas um *procedimento* no campo social em uma *procédure* como movimento virtual infinito, que dá em seu ponto extremo o agenciamento maquínico do *processo* como real a vir e já aí [4] *. O conjunto da operação chama-se um *processus*, justamente interminável; Marthe Robert sublinha esse vínculo do processo e do *processus*, e certamente não se trata de um *processus* mental, psíquico, interior.

Eis então as características novas do agenciamento maquínico romanesco, por diferença com os índices e as máquinas abstratas. Eles impõem, não uma interpretação nem uma representação social de Kafka, mas uma experimentação, um protocolo social-político. A questão torna-se: como funciona o agenciamento, já que ele funciona realmente no real? Que função ele assegura? (Perguntaremos, em seguida, apenas em que ele consiste, quais são seus elementos e suas ligações). Devemos, portanto, seguir em vários níveis o conjunto da *démarche* do Processo, levando em conta a incerteza objetiva quanto ao pretenso último capítulo, e a certeza de que o penúltimo capítulo, "Na Catedral", foi mais ou menos voluntariamente mal colocado por Brod. Seguindo uma primeira impressão, tudo é falso no Processo: mesmo a lei, de encontro à lei kantiana, erige a mentira em regra universal. Os advogados são falsos advogados, os juízes, falsos juízes, "advogados charlatões", "empregados venais e in-

---

4. *Le Procès*, pág. 56: "Podem objetar-me, aliás, que não se trata de processo. Nesse caso, dou-lhes cem vezes razão, na medida em que seus procedimentos só constituem uma *procédure* se eu o admito."

* Diante da impossibilidade de se obter uma tradução que recuperasse as sutis relações existentes entre as palavras *processus, procès, procédure* e *procédé*, optou-se por traduzir apenas *procès* por "processo" e *procédé* por "procedimento", mantendo-se em francês *processus* e *procédure*. Isso ocorreu inclusive em citações de trechos de Kafka, pois foi respeitada, em todo este livro, a tradução francesa das obras de Kafka adotada pelos autores, na medida justamente em que toda tradução implica em interpretação crítica.

Segundo o *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert, a *procédure* consiste em "maneira de proceder juridicamente" e o *processus* consiste em "conjunto de fenômenos, concebido como ativo e organizado no tempo." (N. do T.)

fiéis", ou pelo menos tão subalternos que escondem as verdadeiras instâncias e "as cortes de justiça inacessíveis" que não se deixam mais representar. No entanto, se essa primeira impressão não é definitiva, é porque há uma potência do falso, e porque é mau pesar a justiça em termos de falso ou de verdadeiro. Também a segunda impressão é muito mais importante: *onde se acreditava que havia lei, há de fato desejo e apenas desejo.* A justiça é desejo, e não lei. Todo mundo com efeito é funcionário da justiça: não apenas os simples ouvintes, não apenas o padre e o pintor, mas as jovens mulheres equívocas e as mocinhas perversas que aparecem tanto no Processo. O livro de K, na catedral, não é um livro de orações, mas um álbum de curiosidade da cidade; o livro do juiz só contém figuras obscenas. A lei é escrita em um livro pornô. Aqui não se trata mais de sugerir uma falsidade eventual da justiça, mas seu caráter desejante: os acusados são, por princípio, os mais belos, são reconhecidos por sua estranha beleza. Os juízes se conduzem e raciocinam "como crianças". Uma simples brincadeira pode desencaminhar a repressão. A justiça não é Necessidade, mas, ao contrário, Acaso, e Titorelli pinta sua alegria como fortuna cega, desejo alado. Ela não é vontade estável, mas desejo móvel. É curioso, diz K, a justiça não deveria mexer-se, para não perturbar suas balanças. Mas o padre explica em outro ponto: "A justiça nada quer de ti, *ela te pega quando vens e te deixa quando tu te vais.*" As jovens mulheres não são equívocas porque escondem sua qualidade de auxiliares da justiça, ao contrário, elas se revelam auxiliares porque fazem com que juízes, advogados e acusados gozem identificamente de um único e mesmo desejo polívoco. Todo o processo é percorrido por uma polivocidade de desejo que lhe dá sua força erótica. A repressão não pertence à justiça sem que ela mesma seja desejo, tanto do lado daquele que reprime quanto do lado do reprimido. E as autoridades de justiça não são daquelas que procuram delitos, mas daquelas que *"são atraídas, colocadas em jogo pelo delito"*. Elas mexericam, investigam, prospectam: são cegas, e não admitem qualquer prova, mas levam especialmente em consideração os incidentes de corredor, os cochichos de sala, as confidências de ateliê, os barulhos por trás da porta, os murmúrios de bastidor,

todos os microacontecimentos que exprimem o desejo e seus acasos.

Se a justiça não se deixa representar, é porque ela é desejo. O desejo nunca está em uma cena, onde apareceria ora como um partido que se opõe a outro partido (o desejo contra a lei), ora como presente dos dois lados sob o efeito de uma lei superior que regularia sua distribuição e sua combinação. Pensemos na representação trágica segundo Hegel: Antígona e Creonte movem-se em cena como dois "partidos". E é assim que K ainda imagina a justiça no momento de seu primeiro interrogatório: haveria dois lados, dois partidos, um talvez mais favorável ao desejo, outro à lei, e cuja própria distribuição de qualquer modo remeteria a uma lei superior. Mas K percebe que não é assim; o importante não é o que se passa na tribuna, nem os movimentos de conjunto dos dois partidos, mas agitações moleculares que colocam em jogo os corredores, os bastidores, as portas de trás e os cômodos ao lado. O teatro da América é apenas um imenso bastidor, um imenso corredor que aboliu todo espetáculo e toda representação. E ocorre o mesmo em política (o próprio K compara a cena do tribunal a uma "reunião política", e mais precisamente a um *meeting* socialista). Aí também o importante não é o que se passa na tribuna, onde se debatem apenas questões de ideologia. A lei, justamente, participa dessas questões; em toda parte em Kafka, no Processo, na Muralha da China, a lei é pensada em relação com diferentes "partidos" de comentadores. Mas, politicamente, a importância está sempre em outra parte, nos corredores do congresso, nos bastidores do *meeting*, onde se defrontam os verdadeiros problemas imanentes de desejo e de poder — o problema efetivo da "justiça".

Portanto, é preciso renunciar mais do que nunca à idéia de uma transcendência da lei. Se as instâncias últimas são inacessíveis e não se deixam representar, não é em função de uma hierarquia infinita própria da teologia negativa, mas em função de uma *contigüidade do desejo* que faz com que o que ocorre esteja sempre no escritório ao lado: a contigüidade dos escritórios, a segmentaridade do poder substituem a hierarquia das instâncias e a eminência do soberano (já o castelo se revelava ser um monte de casebres segmentários e contíguos, à maneira da burocracia dos Habsburgos

e do mosaico das nações no império austríaco). Se todo mundo pertence à justiça, se todo mundo é seu auxiliar, do padre às mocinhas, não é em virtude da transcendência da lei, mas da imanência do desejo. E é exatamente nessa descoberta que desembocam rapidamente a investigação ou a experimentação de K: ao passo que o tio o apressa a levar a sério seu processo e, portanto, a procurar um advogado para passar por todos os desfiladeiros da transcendência, K percebe que também ele não deve deixar-se representar, que ele não tem necessidade de representante, não devendo ninguém interpor-se entre ele e seu desejo. Ele só encontrará a justiça mexendo-se, indo de cômodo em cômodo, seguindo seu desejo. Tomará a máquina de expressão: redigirá o requerimento, escreverá ao infinito, pedirá uma licença para consagrar-se inteiramente a esse trabalho "quase interminável". É nesse sentido que o próprio Processo é um romance interminável. *Um campo ilimitado de imanência, em vez de uma transcendência infinita.* A transcendência da lei era uma imagem, uma foto das alturas; mas a justiça é antes como que o som (o enunciado) que não pára de escapar. *A transcendência da lei era máquina abstrata, mas a lei só existe dentro da imanência do agenciamento maquínico da justiça.* O Processo é o despedaçamento de toda justificação transcendental. Nada há a julgar no desejo, o próprio juiz está inteiramente cheio de desejo. A justiça é apenas o *processus* imanente do desejo. O próprio processo é um *continuum* mas um *continuum* feito de contigüidades. O contíguo não se opõe ao contínuo, ao contrário: é sua construção local, prolongável indefinidamente, e, portanto, também sua desmontagem — sempre o escritório ao lado, o cômodo contíguo. Barnabé "vai aos escritórios, mas apenas em uma parte do conjunto dos escritórios; depois destes há uma barreira, e por trás da barreira há ainda outros escritórios. Não lhe proíbem precisamente ir mais longe (. . .). Não é preciso representar essa barreira como um limite preciso (. . .). Existem barreiras pelas quais ele passa, e elas não têm o ar diferente daquelas pelas quais ele ainda não passou." A justiça é esse *continuum* do desejo, com limites móveis e sempre deslocados.

É esse *processus,* esse *continuum,* esse campo de imanência que o pintor Titorelli analisa sob o nome de prorrogação ilimitada. Texto determinante do Processo, e que faz de Titorelli um personagem especial. Ele distingue três casos possíveis em princípio: a absolvição definitiva, a absolvição aparente e a prorrogação ilimitada. O primeiro caso nunca se viu com efeito, já que implicaria a morte ou a abolição do desejo que teria completado seu *processus.* Em compensação, o segundo caso corresponde à máquina abstrata da lei. Define-se, com efeito, pela oposição dos fluxos, a alternância dos pólos, a sucessão dos períodos: um contrafluxo de lei para um fluxo de desejo, um pólo de fuga para um pólo de repressão, um período de crise para um período de compromisso. Dir-se-ia que a lei formal ora se retira em sua transcendência, deixando um campo provisoriamente livre ao desejo-matéria, ora faz emanar de sua transcendência as hipóstases hierarquizadas capazes de degolar e reprimir o desejo (com efeito, há muitas leituras neoplatônicas de Kafka). De dois modos diferentes, esse estado ou, antes, esse ciclo da absolvição aparente corresponde à situação de Kafka nas cartas, ou nas novelas animalistas e nos tornar-se-animais. O processo no hotel, a propósito de Felícia, é o contragolpe da lei reagindo ao golpe das cartas, o processo feito ao vampiro que sabe bem que sua absolvição só pode ser aparente. E o processo feito ao tornar-se-animal é, sucedendo ao pólo positivo da linha de fuga, o pólo negativo da lei transcendente que tapa de novo a saída, e manda a hipóstase familiar apanhar o culpado — reedipianização de Gregor, a maçã platônica que seu pai lhe joga.

Mas a maçã é justamente aquela que K come no começo do Processo, em uma cadeia quebrada que se estabelece com a Metamorfose. Pois toda a história de K é o modo como ele progressivamente se afunda na prorrogação ilimitada, rompendo com as fórmulas de absolvição aparente. Sai assim da máquina abstrata da lei, que opõe a lei ao desejo, como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, isto é, na imanência mútua de uma lei decodificada e de um desejo desterritorializado. Mas o que significam os termos "prorrogação" e "ilimitada"? Se K recusa a absolvição aparente, não é na esperança de uma absolvição real, ainda menos no desespero íntimo de uma culpa que quer nutrir-se dela mesma. Pois a culpa está inteiramente do lado da absolvição apa-

rente. Pode-se dizer da absolvição aparente que ela é ao mesmo tempo infinita e limitada, descontínua. É infinita porque circular, desposando "a circulação dos cômodos nos escritórios" segundo um amplo círculo. Mas é limitada e descontínua porque o ponto de acusação afasta-se ou se aproxima de acordo com essa circulação, determinando "altos e baixos com oscilações mais ou menos amplas e paradas maiores ou menores": fluxos opostos, pólos opostos, períodos opostos de inocência *e* de culpa, de liberdade *e* de nova prisão. Na medida que a absolvição real está fora de questão, a questão da inocência "ou" da culpa cai totalmente sob a absolvição aparente que determina os dois períodos descontínuos e a inversão de um pelo outro. A inocência, aliás, é uma hipótese ainda mais perversa que a da culpa. Inocente ou culpado, trata-se de questão do infinito, não certamente da de Kafka. Dizemos que a prorrogação, ao contrário, é finita, ilimitada e contínua. É finita porque não há mais transcendência, e porque opera com segmentos: o acusado não tem mais de fazer "penosas *démarches*", nem de temer uma brusca inversão (sem dúvida uma circulação subsiste, mas "em um pequeno círculo ao qual se limitou artificialmente sua ação", e ainda essa pequena circulação é apenas uma "aparência", um resíduo da absolvição aparente). E também a absolvição é ilimitada e contínua, porque não cessa de acrescentar um segmento a outro, em contato com o outro, contíguo ao outro, operando pedaço por pedaço para recuar sempre o limite. A crise é contínua porque é sempre ao lado que isso ocorre. O "contato" com a justiça, a contigüidade, substituiu a hierarquia da lei. A prorrogação é perfeitamente positiva e ativa: constitui unidade com a desmontagem da máquina, com a composição do agenciamento, sempre um cômodo ao lado do outro. Ela é o *processus* em si mesma, o traçado do campo de imanência [5]. E é ainda mais evidente no Castelo a que ponto K é unicamente desejo: um único problema, estabelecer ou manter "contato" com o castelo, estabelecer ou manter "ligação".

5. Parece-nos totalmente inexato definir a prorrogação ilimitada como um estado de "perturbação", de "indecisão" e de "má consciência".

CAPITULO 6

PROLIFERAÇÃO DAS SÉRIES

Esse funcionamento do agenciamento só pode ser explicado se forem levados em consideração, desmontando-o, os elementos que o compõem e a natureza de suas ligações. Os personagens do Processo aparecem em uma grande série que não cessa de proliferar: todo mundo com efeito, é funcionário ou auxiliar da justiça (e no Castelo todo mundo tem a ver com o castelo), não somente os juízes, os advogados, os oficiais de justiça, os policiais, mesmo os acusados, mas também as mulheres, as jovens, o pintor Titorelli, o próprio K. Assim, a grande série se subdivide em subséries. E cada uma dessas subséries tem por sua vez uma espécie de proliferação esquizofrênica ilimitada: assim Block procura simultaneamente seis advogados, e ainda não terminou; Titorelli faz surgir uma série de quadros que são todos idênticos; K sempre encontra estranhas jovens, de um mesmo tipo global, em cada uma de suas *démarches* (Elsa, a pequena amiga de antes do processo, empregada de cabaré; Srta. Bürstner, "pequena datilógrafa que não lhe resistirá por muito tempo"; a lavadeira, a amante do juiz e mulher do oficial de justiça; Leni, a enfermeira-empregada-secretária do advogado; as meninas em casa de Titorelli). Ora, a primeira característica dessas séries proliferantes é que elas vão desbloquear uma situação que, em outro lugar, as fechava em um beco sem saída.

Os duplos e os trios sempre foram freqüentes em Kafka. Não se confundem. A triangulação do sujeito, de origem familiar, consiste em fixar sua *posição* em relação a dois outros termos representados (pai-mãe-criança). O desdobramento do sujeito, em sujeito de enunciação e sujeito de enunciado, diz respeito ao *movimento* do sujeito em um de seus

dois representantes, ou nos dois juntos: assim, ele é fraternal, inclusive no ódio, mais do que parental; e profissional, inclusive na rivalidade, mais do que familiar. A maioria dos duplos de Kafka estão no tema dos dois irmãos ou dos dois burocratas, seja que um mexe ao passo que o outro permanece imóvel, seja que ambos façam os mesmos movimentos [1]. Assim, ocorre também que os duos e os trios se penetram. No caso em que um dos duplos permanece imóvel e se contenta em transferir o movimento para o outro, parece que essa inércia propriamente burocrática tem sua origem no triângulo familiar, na medida em que mantém a criança imóvel e a condena ao devaneio. Kafka diz, nesse sentido, que o espírito burocrático é a virtude social que decorre diretamente da educação familiar [2]. E, no outro caso, em que os duplos fazem juntos o movimento, sua atividade supõe um terceiro termo, como um chefe de escritório do qual eles dependem: é assim que Kafka apresenta constantemente trios, triangulações formalmente burocráticas. Os dois burocratas emanam forçosamente de um terceiro superior, do qual eles são a direita e a esquerda. Inversamente, portanto, se o duplo burocrático remete ao triângulo familiar, este, por sua vez, pode ser substituído por triângulos burocráticos. E todas essas figuras são muito complicadas em Kafka. Ora, dado o triângulo familiar, como na Metamorfose, um termo de outra natureza vem acrescentar-se ou ser substituto: o gerente chega por trás da porta de Gregor e se introduz na família. Mas ora também é um trio de burocratas em bloco que se instala e toma os lugares da família, mesmo provisoriamente: a introdução do gerente, na Metamorfose, apenas preparou

1. Os dois casos freqüentemente se encontram em Kafka: os duplos que fazem juntos o movimento, por exemplo a aparição de Artur e Jeremias no primeiro capítulo de *O Castelo;* o duplo imóvel que manda seu duplo movimentar-se, cf. o tema de *O Desaparecido*, de *A Sentença* e, em *O Castelo*, Sortini e Sordini ("Sordini aproveita da similitude de seus nomes para se livrar em cima de Sortini de seus deveres de representação e não ser atrapalhado em seu trabalho"). Parece que o primeiro caso é apenas uma preparação do segundo: mesmo Artur e Jeremias se separam, retornando Artur ao Castelo, ao passo que Jeremias se atormenta na vila e perde sua juventude. Sobre o caráter burocrático do duplo, cf. uma das obras-primas de Dostoievsky, *O Duplo*.

2. *Journal*, pág. 475: *Lettres à Felice*, II, pág. 806.

esse movimento. Ora ainda, como no início do Processo, não há triângulo familiar preexistente (o pai está morto, a mãe distante); mas assiste-se inicialmente à intrusão de um termo, depois de outro, que funcionam como duplos policiais; depois, à sua triangulação por um terceiro termo, o cabo. E constatam-se as metamorfoses desse triângulo não familiar que se torna sucessivamente triângulo burocrático dos empregados de banco, triângulo locativo dos vizinhos *voyeurs*, triângulo erótico da Srta. Bürstner e de seus amigos em uma foto.

Essas descrições muito complicadas que fazemos, esse caso que distinguimos, só têm uma finalidade: mostrar que, tanto no que se refere aos duplos quanto no que se refere aos triângulos, e em suas remissões e penetrações mútuas, alguma coisa permanece bloqueada. Por que dois ou três, e não mais? Por que dois remete a três, e o contrário? Como impedir que um outro termo eventual, tal como a irmã na Metamorfose, não se faça por sua vez dobrar e triangular? Fracasso das cartas a esse respeito, apesar da tentativa de Kafka de introduzir Grete Bloch e sair da relação dual. Fracasso das novelas animalistas a esse respeito, apesar da tentativa de Gregor de sair da triangulação.

Trata-se de um dos principais problemas resolvidos pelos romances ilimitados: os duplos e os triângulos que subsistem nos romances de Kafka só estão lá no início; e desde o início são tão vacilantes, tão flexíveis e transformáveis, que estão inteiramente prontos a se abrirem para séries que quebram sua fôrma, à força de fazer arrebentar seus termos. Exatamente o contrário da Metamorfose, onde tanto a irmã como o irmão se encontravam bloqueados por um retorno triunfante da mais exclusiva triangulação familiar. A questão não é saber se a Metamorfose é uma obra-prima. Evidentemente, mas isso não "ajeita" Kafka, já que ela relata também o que o impede, acredita ele, de fazer um romance: ele não teria suportado fazer um romance familialista ou conjugal, uma Saga dos Kafka, nem as Bodas no campo. Ora, já na América ele havia pressentido sua solução das séries proliferantes; no Processo depois no Castelo, ele a possui plenamente. Mas a partir de então nenhuma razão para que o romance termine. (A não ser fazer como Balzac, como Flaubert ou como Dickens: mas por mais que os ad-

mire, ele também não quer isso. Ele não quer uma genealogia, mesmo social, à maneira de Balzac; não quer uma torre de marfim, à maneira de Flaubert; não quer "blocos", à maneira de Dickens, pois ele próprio tem uma outra concepção do bloco. O único que tomaria como mestre é Kleist, e Kleist também detestava os mestres; mas Kleist é outra coisa, mesmo na profunda influência que tem sobre Kafka. Seria preciso falar disso em outra parte e de outro modo. A questão de Kleist não é: "O que é uma literatura menor e, então, política e coletiva?", mas "o que é uma literatura de guerra?" Ela não deixa de ter relação com a de Kafka, mas não é a mesma).

Fazendo transformar os triângulos ao ilimitado, fazendo proliferar os duplos ao indefinido, Kafka abre-se um campo de imanência que vai funcionar como uma desmontagem, uma análise, um prognóstico das forças e das correntes sociais, das potências que ainda em sua época apenas batem à porta (a literatura só tem sentido se a máquina de expressão precede e conduz os conteúdos). E, em certo nível, não há sequer necessidade de passar pelos duplos ou pelos triângulos, mas um personagem básico se põe a proliferar diretamente: assim Klamm, ou, por razões fortes, K. Eis que os termos tendem a se distribuir em uma linha de fuga, a passar por essa linha, e segundo segmentos contíguos: segmento policial, segmento dos advogados, segmento dos juízes, segmento eclesiástico. Ao mesmo tempo que perdem a forma dual ou triangular, esses termos não se apresentam mais exatamente, ou não se apresentam mais apenas, como *representantes hierarquizados* da lei, mas se tornam *agentes, engrenagens conexas* de um agenciamento de justiça, correspondendo cada engrenagem a uma posição de desejo, comunicando-se todas as engrenagens e todas as posições por continuidades sucessivas. Exemplar a esse respeito, a cena do "primeiro interrogatório", onde o tribunal vai perder sua forma triangular, com o juiz no cume e os lados que dele partem como um lado direito e um lado esquerdo, para se alinhar em uma mesma linha contínua que não "reúne" apenas os dois *partidos,* mas que se prolonga, fazendo vizinhos "inspetores venais, cabos e juízes de instrução estúpidos, e ainda juízes de alta graduação com sua indispensável e numerosa seqüência de criados, escribas, guardas e outros auxilia-

res, talvez mesmo carrascos." E, depois desse primeiro interrogatório, a contigüidade dos carrascos substituirá cada vez mais a hierarquia dos triângulos. Todos os funcionários são "venais', "vendidos". Tudo é desejo, toda a linha é desejo entre os que dispõem de um poder e que reprimem, quanto entre os acusados que sofrem o poder e a repressão (cf. o acusado Block: "Não era mais um cliente, era o cão do advogado"). Estaríamos evidentemente equivocados se compreendêssemos aqui o desejo como um desejo *de* poder, um desejo de reprimir ou mesmo de ser reprimido, um desejo sádico e um desejo masoquista. A idéia de Kafka não está aí. Não há um desejo de poder, é o poder que é desejo. Não um desejo-carência, mas desejo como plenitude, exercício e funcionamento: até em seus oficiais mais subalternos. Sendo um agenciamento, o desejo constitui unidade estrita com as engrenagens e as peças da máquina, com o poder da máquina. E o desejo que alguém tem pelo poder é apenas sua fascinação diante dessas engrenagens, sua vontade de fazer andar algumas dessas engrenagens, de ser ele mesmo uma dessas engrenagens — ou, à falta de coisa melhor, de ser material tratado por essas engrenagens, material que é ainda, a seu modo, uma engrenagem.

Se não sou o escritor na máquina, que eu seja pelo menos o papel sobre o qual a máquina bate. Se não sou o mecânico da máquina, que eu seja pelo menos a matéria viva que ela toma e que ela trata: talvez um lugar mais essencial, mais próximo ainda das engrenagens que o do mecânico (assim o oficial subalterno da Colônia, ou os acusados do Processo). A questão, portanto, é muito mais complicada que a dos dois desejos abstratos, desejo de reprimir e desejo de ser reprimido, que se colocariam abstratamente, um como sádico, o outro como masoquista. A repressão, tanto do lado do repressor quando do lado do reprimido, decorre de tal ou tal agenciamento do poder-desejo, de tal estado de máquina — já que é preciso tanto mecânicos quanto matérias, em um estranha *entente,* em uma conexão mais que em uma hierarquia. A repressão depende da máquina, e não o contrário. Portanto, não há "o" poder, como uma transcendência infinita em relação aos escravos ou aos acusados. O poder não é piramidal, como a Lei gostaria de nos fazer acreditar, ele é segmentar e linear, ele procede por contigüidade e não

por altura e distância (daí a importância dos subalternos).[3] Cada segmento é poder, *um* poder ao mesmo tempo que uma figura do desejo. Cada segmento é uma máquina, ou uma peça de máquina, mas a máquina não é desmontada sem que cada uma de suas peças contíguas não constitua máquina por sua vez, tomando cada vez mais lugar. Seja o exemplo da burocracia, já que ele fascina Kafka, já que o próprio Kafka é buroerata do futuro, na Companhia de Seguros (e Felícia se ocupa de máquinas de falar: encontro segmentar entre duas peças). Não há um desejo *de* burocracia, para reprimir ou ser reprimido. Há um segmento burocrático, com seu poder, seu pessoal, seus clientes, suas máquinas. Ou antes, todas as espécies de segmento, de escritórios contíguos, como na experiência de Barnabé. Todos engrenagens, na realidade iguais, apesar das aparências, e que constituem a burocracia como desejo, isto é, como exercício do próprio agenciamento. A partilha dos opressores e dos oprimidos, dos repressores e dos reprimidos, decorre de cada estado da máquina, e não o contrário. Trata-se de uma conseqüência secundária; o segredo do Processo é que o próprio K é também um advogado, o próprio K é um juiz. A burocracia é desejo: não desejo abstrato, mas desejo determinado em tal segmento, por tal estado de máquina, em tal momento (por exemplo, a monarquia segmentar dos Habsburgos). A burocracia como desejo constitui unidade com o funcionamento de um certo número de engrenagens, o exercício de um certo número de poderes que determinam, em função da composição do campo social sobre o qual têm ação, tanto seus mecânicos quanto seus mecanizados.

Milena dizia de Kafka: "Para ele a vida é uma coisa absolutamente diferente do que ela representa para os outros.

3. Michel Foucault faz uma análise do poder que renova hoje todos os problemas econômicos e políticos. Com meios inteiramente diferentes, essa análise não deixa de ter uma ressonância kafkiana. Foucault insiste na segmentaridade do poder, sua contigüidade, sua imanência no campo social (o que não quer dizer interioridade em uma alma ou um sujeito à maneira de um superego). Ele mostra que o poder não procede de modo algum pela alternativa clássica, violência ou ideologia, persuasão ou constrangimento. Cf. *Surveiller et punir:* o campo de imanência e de multiplicidade do poder nas sociedades "disciplinares".

O dinheiro, a Bolsa, as divisas, *uma máquina de escrever,* coisas místicas para ele, (. . .) enigmas apaixonantes, e que ele admira com uma emocionante ingenuidade porque se trata de algo comercial."[4] Ingenuidade? Kafka não tem admiração alguma por uma simples máquina técnica, mas sabe muito bem que as máquinas técnicas são apenas índices para um agenciamento mais complexo, o qual faz coexistir maquinistas, peças, matérias e pessoais maquinados, carrascos e vítimas, poderosos e impotentes, em um mesmo conjunto coletivo — o Desejo, fluindo de si mesmo, e no entanto, a cada vez, perfeitamente determinado. Há nesse sentido um eros burocrático, que é um segmento de poder e uma posição de desejo. E também um eros capitalista. E também um eros fascista. Todos os segmentos comunicam segundo contigüidades variáveis. América capitalista, Rússia burocrática, Alemanha nazista — na verdade, todas "as potências diabólicas do futuro", as que batiam à porta no momento de Kafka, com golpes segmentares e contíguos. Desejo: máquinas que se desmontam em engrenagens, engrenagens que por sua vez constituem máquina. Flexibilidade dos segmentos, deslocamentos das barreiras. O desejo é fundamentalmente polívoco, e sua polivocidade faz dele um único e mesmo desejo que banha tudo. As mulheres equívocas do Processo não param de fazer com que os juízes, os advogados, os acusados gozem, e de um mesmo gozo. E o grito de Franz, o policial punido por seus roubos, o grito que K surpreende em um pequeno compartimento contíguo ao corredor de seu escritório, no banco, parece "provir de uma máquina de sofrer", mas é também um grito de prazer, de modo algum em um sentido masoquista, mas porque a máquina de sofrer é uma peça de uma máquina burocrática que não pára de gozar consigo mesma.

Também não há um desejo revolucionário que se oporia ao poder, às máquinas de poder. Vimos a ausência deliberada de crítica social em Kafka.

Na América, as condições de trabalho mais duras não suscitam a crítica de K, mas tornam ainda mais forte seu medo de ser excluído do hotel. Familiar dos movimentos socialistas e anarquistas tchecos, Kafka não toma emprestado

4. Citado por Wagenbach, *Franz Kafka, Années de Jeunesse,* pág. 169.

seu caminho. Cruzando um cortejo de operários, Kafka mostra a mesma indiferença que K em América, "Essas pessoas são donas do mundo; e no entanto se enganam. Por trás delas avançam as secretárias, os burocratas, os políticos profissionais, todos esses sultões modernos para os quais preparam o acesso ao poder. "É que a revolução russa parece ser para Kafka mais a produção de um novo segmento do que agitação e renovação. A expansão da revolução russa é um avanço, um impulso segmentar, crescimento que não se faz sem uma violenta fumaça. "A fumaça se evapora, resta então apenas o limo de uma nova burocracia; as cadeias de humanidade torturada são de papel de ministério." Da burocracia dos Habsburgos à nova burocracia soviética, não se trata de negar a mudança. trata-se de uma nova engrenagem para a máquina, ou antes, trata-se de uma engrenagem que por sua vez constitui nova máquina.

"As companhias de seguro social nasceram do movimento operário; o espírito luminoso do progresso deveria, portanto, habitá-las. Ora, o que vemos aí? Essa instituição não passa de um sombrio ninho de burocratas, entre os quais funciono como juiz único e representativo."[5] Kafka evidentemente não se toma como um partido. Ele não se pretende sequer revolucionário, quaisquer que sejam suas amizades socialistas. Ele sabe que todos os vínculos o ligam a uma máquina literária de expressão, da qual ele é ao mesmo tempo as engrenagens, o mecânico, o funcionário e a vítima. Então, como procede ele, nessa máquina celibatária que não passa e não pode passar pela crítica social? Como ele faz a revolução? Ele fará como em relação à língua alemã, tal como ela se encontra na Tchecoslováquia: já que é uma língua desterritorializada, por várias razões, ir-se-á ainda mais longe na desterritorialização, não por força de sobrecargas, de bruscas transformações, de espessamentos, mas por força de uma sobriedade que faz a língua correr em uma linha reta, que antecipa e precipita suas segmentações. A expressão deve arrastar o conteúdo; é preciso fazer a mesma coisa para o conteúdo. A proliferação das

5. Gustave Janouch, pág. 165. E para as cotações precedentes, pág. 108. (Janouch relata como Kafka um dia, sob o pórtico da Companhia de Seguros, abaixou a cabeça, pareceu tremer e "fez um grande sinal da cruz católico", pág. 90).

séries, tal como aparece no Processo, desempenha esse papel. Já que a história do mundo é feita, de modo algum de um eterno retorno, mas do impulso de segmentos sempre novos e cada vez mais duros, será acelerada essa rapidez de segmentaridade, essa rapidez de produção segmentar, serão precipitadas as séries segmentarizadas, serão acrescentadas. Já que as máquinas coletivas e sociais operam uma desterritorialização maciça do homem, prosseguir-se-á ainda mais longe nesse caminho, até uma desterritorialização molecular absoluta. A crítica é inteiramente inútil. É muito mais importante desposar o movimento virtual, que já é real sem ser atual (os conformistas, os burocratas não deixam de interromper o movimento nesse ou naquele ponto). Não se trata de modo algum de uma política do pior, muito menos de uma caricatura literária, menos ainda de uma ficção científica.

Esse método de aceleração ou de proliferação segmentar conjuga o finito, o contíguo, o contínuo e o ilimitado. Ele tem várias vantagens. A América está endurecendo e precipitando seu capitalismo, a decomposição do império austríaco e a ascensão da Alemanha preparam o fascismo, a revolução russa produz em grande velocidade uma nova burocracia inaudita, novo processo dentro do *processus,* "o anti-semitismo atinge a classe operária", etc. Desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, Tanatos também, está aí tudo que bate à porta. Já que não se pode contar com a revolução oficial para romper o encadeamento precipitado dos segmentos, contar-se-á com uma máquina literária que adianta sua precipitação, que ultrapassa as "potências diabólicas" antes que todas elas estejam constituídas, Americanismo, Fascismo, Burocracia: como dizia Kafka, ser menos um espelho que *um relógio que adianta.* [6] Já que não se pode fazer a partilha exata entre os opressores e os oprimidos, nem mesmo entre espécies de desejo, é preciso arrebatá-los todos em um futuro muito possível, esperando que esse arrebatamento produza *também* linhas de fuga ou de parada, mesmo modestas, mesmo trêmulas, mesmo e sobretudo assignificantes. Um pouco com o animal que só pode abraçar o movimento que o to-

6. Gustave Janouch, pág. 138.

ca, levá-lo ainda mais longe, para melhor voltar sobre você, contra você, e encontrar uma saída.

Mas, justamente, passamos para um outro elemento que não o tornar-se-animal. É verdade que o tornar-se-animal já escavava uma saída, mas era incapaz de engolfar-se nela. É verdade que já operava uma desterritorialização absoluta: mas por lentidão extrema, e somente em um de seus pólos. Ele, portanto, se fazia agarrar de novo, reterritorializar, retriangular. O tornar-se-animal permanecia assunto de família. Com o impulso das séries ou dos segmentos, assistimos a outra coisa, muito mais estranha ainda. O movimento de desterritorialização do homem, próprio das grandes máquinas, e que atravessa tanto o socialismo quanto o capitalismo, vai se fazer a toda velocidade ao longo das séries. A partir de então, o desejo vai estar em dois estados coexistentes: por um lado, vai estar preso em tal segmento, tal escritório, tal máquina ou tal estado de máquina, vai estar ligado a tal forma de conteúdo, cristalizado em tal forma de expressão (desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, etc). *Por outro lado e ao mesmo tempo,* vai passar por toda a linha, arrebatado por uma expressão liberada, arrebatando conteúdos deformados, atingindo o ilimitado do campo de imanência ou de justiça, encontrando uma saída, precisamente uma saída, na descoberta de que as máquinas eram apenas concreções de desejo historicamente determinadas, e o desejo não cessa de desfazê-las, e de erguer sua cabeça pendida (luta contra o capitalismo, o fascismo, a burocracia, luta muito mais intensa que se Kafka se entregasse a uma "crítica"). Esses dois estados coexistentes do desejo são os dois estados da lei: por um lado, a *Lei transcendente paranóica,* que não cessa de agitar um segmento finito, de fazer dele um objeto completo, de cristalizar aqui ou aí: por outro lado, a *lei-esquizaimanente,* que funciona como uma justiça, uma antilei, um procedimento que vai desmontar a Lei paranóica em todos os seus agenciamentos. Pois, ainda uma vez, trata-se da mesma coisa, a descoberta dos agenciamentos de imanência, e sua desmontagem. Desmontar um agenciamento maquínico é criar e tomar efetivamente uma linha de fuga que o tornar-se-animal não podia tomar nem criar: trata-se de uma outra linha. Uma outra desterritorialização. Que não se diga que essa linha

só está presente em espírito. Como se escrever não fosse também uma máquina, como se ela não fosse uma ato, ainda que independentemente de sua publicação. Como se a máquina de escritura não fosse uma máquina também (não mais superestrutura que uma outra, não mais ideologia que uma outra), ora presa em máquinas capitalistas, burocráticas ou fascistas, ora traçando uma linha revolucionária modesta. Lembremos, com efeito, a idéia constante de Kafka: mesmo com um mecânico solitário, a máquina literária de expressão é capaz de antecipar e de precipitar os conteúdos em condições que, por bem ou por mal, dirão respeito a toda uma coletividade. Antilirismo: "Agarrar o mundo" para fazê-lo fugir, em vez de expulsá-lo, ou de acariciá-lo.[7]

Podemos reencontrar esses dois estados do desejo ou da lei em vários níveis menores. É preciso insistir nesse dois estados coexistentes. Pois não se pode dizer antecipadamente: aqui é um mau desejo, aí um bom. O desejo é uma tal sopa, um tal cozido segmentar, que os pedaços burocráticos, fascistas, etc., ainda ou já estão na agitação revolucionária. É apenas no movimento que se pode distinguir o "diabolismo" do desejo e sua "inocência", já que um está no mais profundo do outro. Nada preexiste. É pela potência de sua não-crítica que Kafka é tão perigoso. Pode-se apenas dizer que há dois movimentos coexistentes, presos um no outro: um que capta o desejo em grandes agenciamentos diabólicos, arrebatando quase ao mesmo tempo os servidores e as vítimas, os chefes e os subalternos, e só operando uma desterritorialização maciça do homem na medida em que também o reterritorializar, seja em um escritório, uma prisão, um cemitério (a lei paranóica). O outro movimento que faz o desejo passar através de todos os agenciamentos, roça todos os segmentos sem se deixar prender em nenhum, e leva sempre mais longe a inocência de uma potência de desterritorialização que constitui unidade com a saída (a lei-esquiza). É por isso que os "heróis" de Kafka têm uma posição tão curiosa em

7. Gustave Janouch, pág. 37: "Você fala muito mais das impressões que as coisas despertam em você do que dos próprios acontecimentos e objetos. Isso é lirismo. Você acaricia o mundo em vez de agarrá-lo."

relação às grandes máquinas e aos agenciamentos, posição que os distingue dos outros personagens: quando o oficial da Colônia estava na máquina, o título do mecânico, depois de vítima, quando tantos personagens dos romances pertencem a tal estado de máquina, fora do qual perdem toda existência, parece, ao contrário, que K, e um certo número de outras pessoas que o desdobram, estão sempre em uma espécie de adjacência à máquina, sempre em contato com tal ou tal segmento, mas também sempre repelidos, sempre mantidos fora, muito rápidos, em certo sentido, para serem "presos". Assim K no Castelo, seu desejo desvairado do castelo segmentar, ele é tão verdadeiro que o desejo não tem critério preexistente, não impede sua posição extrínseca que o faz passar por toda uma linha de adjacência. A adjacência, tal é a lei-esquiza. Do mesmo modo, Barnabé, o mensageiro, um dos duplos de K no Castelo só é mensageiro a título pessoal, e deve ser particularmente rápido para obter uma mensagem, ao mesmo tempo que essa própria rapidez o exclui do serviço oficial e da lentidão segmentar. Do mesmo modo, o Estudante, um dos duplos de K no Processo, não pára de preceder o oficial de justiça, e leva a mulher do oficial, enquanto este leva uma mensagem ("Volto rapidamente, mas o estudante foi mais rápido que eu"). Essa coexistência de dois estados de movimento, dois estados de desejo, dois estados de lei, não significa qualquer hesitação, mas antes a experimentação imanente que vai decantar os elementos polívocos do desejo, na ausência de qualquer critério transcendente. O próprio "contato", o "contíguo", é uma linha de fuga ativa e contínua.

Essa coexistência de estados aparece nitidamente no fragmento do Processo publicado sob o título de Um sonho: por um lado, um movimento rápido e alegre de deslizamento ou de desterritorialização, que toma tudo em adjacência e culmina na emissão de livres figuras no ar, no momento mesmo em que o sonhador, no entanto, cai em um abismo ("Havia aléias complicadas que serpenteavam da maneira mais incômoda, mas ele deslizou em uma delas como em uma corrente rápida, com um equilíbrio perfeito"); por outro lado, essas aléias, esses segmentos rápidos também, mas que operam sem interrupção reterritorializações mortuárias do sonhador (o

morro ao longe — de repente perto — os coveiros — de repente o artista — o embaraço do artista — a escritura do artista sobre o túmulo — o sonhador que cava o buraco na terra — sua queda). Sem dúvida esse texto esclarece o falso fim do Processo, essa reterritorialização mortuária de K em um segmento duro, uma "pedra arrancada".

Esses dois estados do movimento, do desejo e da lei encontram-se ainda no caso de que partíramos: as fotos e as cabeças inclinadas. Pois a foto como forma de expressão funcionava a título de realidade edipiana, lembrança de infância ou promessa de conjugalidade; ela capturava o desejo em um agenciamento que o neutralizava, o reterritorializava e o cortava de todas as suas conexões. Ela marcava o fracasso da metamorfose. Também a forma de conteúdo que lhe correspondia era a cabeça inclinada como índice de submissão, gesto daquele que é julgado ou mesmo daquele que julga. Mas no Processo assiste-se a uma potência proliferadora da foto, do retrato, da imagem. A proliferação começa desde o início, com as fotos no quarto da Srta. Bürstner, as quais têm o poder de metamorfosear aqueles que as olham (no Castelo são antes aqueles que estão na foto ou no retrato que adquirem o poder de se metamorfosear). Das fotos da Srta. Bürstner passa-se às imagens obscenas no livro do juiz, depois às fotos de Elsa que K mostra a Leni (como Kafka fez com as fotos de Weimar em seu primeiro encontro com Felícia), depois à série ilimitada dos quadros de Titorelli, dos quais se poderia dizer, à maneira de Borges, que compreendem tanto mais diferenças na medida em que são absolutamente idênticos.[8] Em suma, o retrato ou a foto que marcava uma espécie de territorialidade artificial do desejo torna-se agora um centro de abalo das situações e das pessoas, um conector que precipita o movimento de desterritorialização. Expressão liberada de sua forma limitadora, e que induz uma semelhante liberação dos conteúdos: com efeito, a submissão da cabeça inclinada se conjuga com o movimento da cabeça

8. Do mesmo modo que em *O Castelo*, Barnabé, comparando "os diversos retratos que se fazem de Klamm" e suas supostas aparições, vê aí diferenças tanto mais desconcertantes na medida em que são absolutamente mínimas e indetermináveis.

que se ergue, ou que passa — desde os próprios juízes, cujas costas curvas contra o teto tendem a mandar a Lei para as águas-furtadas, até o artista de Um sonho que "não se abaixa, mas se inclina para diante" a fim de não andar sobre o *morro*. A proliferação das fotos e das cabeças abre novas séries e prospecta domínios até então inexplorados, que se estendem tanto quanto o campo de imanência ilimitado.

CAPÍTULOS 7

OS CONECTORES

Certas séries compõem-se de termos especiais. Esses termos são distribuídos nas séries ordinárias, no fim de uma ou no começo de outra, e marcam assim a maneira como elas se encadeiam, se transformam ou proliferam, a maneira como um segmento se acrescenta a um outro ou nasce de um outro. Essas séries especiais são, portanto, feitas de termos notáveis que desempenham o papel de conectores, porque aumentam a cada vez as conexões do desejo no campo de imanência. Assim o tipo da jovem que importuna Kafka, e que K encontra tanto no Castelo quando no Processo. Parece que essas jovens estão ligadas a tal ou tal segmento: Elsa, a pequena amiga de K antes da prisão, é tão ligada ao segmento bancário que ela nada sabe do processo e K, indo encontrá-la, não pensa mais nesse processo, só se ocupando do banco; a lavadeira está ligada ao segmento dos funcionários subalternos, do oficial de justiça ao juiz de instrução; Leni, ao segmento dos advogados. No Castelo, Frieda, ao segmento das secretárias e funcionários. Olga, ao das domésticas. Mas o papel notável que essas jovens têm, cada uma em sua série respectiva, faz com que elas constituam todas juntas uma série extraordinária, proliferando por conta própria, e que atravessa e percute todos os segmentos. Não somente cada uma está na charneira de vários segmentos (assim Leni, que acaricia ao mesmo tempo o advogado, o acusado Block e K), mas há mais: cada uma, de seu ponto de vista em tal ou tal segmento, está em "contato", em "ligação", em "contigüidade" com o essencial: isto é, com o Castelo, com o Processo como potências ilimitadas do contínuo. (Olga diz: "Não é apenas através dos empregados que estou em ligação com o castelo, mas também através de meus próprios esforços. (. . .) Se as coisas

forem vistas sob esse ângulo, talvez me perdoem por eu aceitar dinheiro dos servidores e empregá-lo para nossa família"). Cada uma dessas jovens pode, portanto, propor a K ajuda. No desejo que as anima, como no desejo que suscitam, *elas testemunham profundamente a identidade da Justiça, do Desejo e da jovem ou da menina.* A jovem é semelhante à justiça, sem princípios, Acaso, "ela o segura quando você vem e o deixa quando você vai." E um provérbio corre na vila do Castelo: "As decisões da administração são tímidas como meninas." K dirá a Jeremias, que corre para o hotel dos funcionários: "Se é o desejo de Frieda que o agarra tão bruscamente, eu não o experimento menos que você; portanto, iremos juntos." K pode ser denunciado, ora como lúbrico, ora como cúpido ou interessado, e é a identidade da Justiça em si mesma. Não se pode dizer melhor que os próprios investimentos sociais são eróticos e, inversamente, que o desejo mais erótico opera todo um investimento político e social, persegue todo um campo social. E o papel da menina ou da jovem culmina quando ela rompe um segmento, o faz passar, faz fugir o campo social de que ela participa, o faz fugir na linha ilimitada, na direção ilimitada do desejo. Pela porta do tribunal onde o estudante a está violando, a lavadeira faz tudo fugir, K, o juiz, os auditores, toda a própria sessão. Leni faz K fugir do cômodo onde o tio, o advogado e o chefe de escritório falavam, mas ele só foge levando ainda mais seu processo. É quase sempre uma jovem que encontra a porta de serviço, isto é, que revela a contigüidade do que se acreditava distante, e restaura ou instaura a potência do contínuo. O padre do Processo censura K: "Você procura muito a ajuda dos outros, e sobretudo a das mulheres."

Qual é então esse tipo de jovem, com olhos negros e tristes? Elas têm o pescoço nu, desimpedido. Elas o chamam, elas se apertam contra você, elas se sentam em seus joelhos, elas tomam sua mão, elas o acariciam e se fazem acariciar elas beijam você e o marcam com seus dentes, ou ao contrário se fazem marcar, elas o violam e se deixam violar, por vezes o sufocam, e mesmo lhe batem, elas são tirânicas, mas elas o deixam partir ou mesmo o fazem partir, e o expulsam, mandando-o para outro lugar. Leni tem dedos espalmados como um resto de tornar-se-animal. Mas

elas apresentam uma mistura mais específica: são em parte irmãs, em parte empregadas, em parte prostitutas.

São anticonjugais e antifamiliares. Já nas novelas: a irmã de Metamorfose, que se tornou pequena empregada de loja, se faz empregada de Gregor-inseto, impede o pai e a mãe de virem no quarto, e só se volta contra Gregor quando este mostrou muito apego ao retrato da dama de peles (só então ela se deixa retomar pela família, ao mesmo tempo que decide a morte de Gregor). Na Descrição de um combate, é de uma empregada, Annete, que tudo parte. Em Um médico rural, o palafraneiro se precipita sobre Rosa, a pequena empregada, como o estudante do Processo sobre a lavadeira, e lhe imprime na face suas "duas fileiras de dentes" — ao passo que uma irmã descobre uma chaga mortal no flanco de seu irmão. Mas assiste-se ao desenvolvimento dessas jovens nos romantes. Em América é uma empregada que viola K, e que provoca seu exílio como primeira desterritorialização (há uma cena de sufoco bastante análoga ao sufoco do narrador em Proust abraçando Albertine). Depois, é uma espécie de irmã coquete, ambígua e tirânica que dá em K golpes de judô, e se encontra no centro da ruptura, com o primo, segunda desterritorialização do herói (no Castelo, é a própria Frieda que fará diretamente a ruptura, invocando uma infidelidade maior de K, não por simples ciúme, mas por julgamento da lei, porque K preferiu se fiar nos "contatos" de Olga, ou seguir o segmento de Olga). O Processo e o Castelo multiplicam essas mulheres que reúnem por motivos diversos as qualidades de irmã, de empregada e de prostituta. Olga, a prostituta dos empregados do castelo etc. Qualidades menores de personagens menores, no projeto de uma literatura que se quer deliberadamente menor, e daí tira sua força de desordem.

As três qualidades correspondem a três componentes da linha de fuga, como a três graus de liberdade, liberdade de movimento, liberdade de enunciado, liberdade de desejo. 1º) *As irmãs:* são as que, pertencendo à família, têm mais veleidades de fazer fugir a máquina familiar. "Ocorreu-me freqüentemente, com minhas irmãs, ser um homem absolutamente diferente do que sou em presença de outras pessoas, era sobretudo assim outrora. Eu era intrépido, descoberto, potente, surpreendente, emocionado como só o sou habitualmente

na criação literária[1]. (Kafka sepre definiu a criação literária como a de um mundo desértico, cujas populações são suas irmãs e onde ela goza de uma infinita liberdade de movimento). 2º *As domésticas, as pequenas empregadas,* etc.: são as que, já presas em uma máquina burocrática, têm mais veleidades de fazê-la fugir. A linguagem das domésticas não é nem significante nem musical, é esse som nascido do silêncio que Kafka procura por toda parte, e onde o enunciado já faz parte de um agenciamento coletivo, de uma queixa coletiva, sem sujeito de enunciação que se esconde ou que deforma. Pura matéria móvel de expressão. Donde sua qualidade de personagens menores, tanto mais dóceis à criação literária: "Esses personagens silenciosos e subordinados fazem tudo o que se supõe que eles vão fazer. (. . .) Se imagino que ele me observa com um olho insolente, pois bem, é isso realmente que ele faz"[2]. 3º) *As prostitutas:* talvez estejam para Kafka no cruzamento de todas as máquinas, familiar, conjugal, burocrática, que elas fazem fugir tanto mais. O sufocamento ou a asma erótica que elas dão não vem apenas de suas pressões e de seu peso, que não insistem jamais por muito tempo, mas do fato de se enfiar com elas em uma linha de desterritorialização, "ao estrangeiro, em um país onde o próprio ar não tinha mais nada dos elementos do ar natal onde se devia sufocar de exílio e onde não se podia mais fazer nada, no meio de insanas seduções, a não ser continuar a andar, continuar a se perder"[3]. — Mas nenhum desses elementos vale por si mesmo, é preciso os três ao mesmo tempo, na mesma pessoa se possível, para formar a estranha combinação com que Kafka sonha. Tomá-la por uma doméstica, mas tanto quanto por uma irmã, e também por um prostituta.[4]

---

1. *Journal,* pág. 281.

2. *Journal,* pág. 379.

3. *Le Château,* pág. 47 (cena com Frieda).

4. A luta de classes já atravessava a família e a loja Kafka, ao nível das domésticas e dos empregados. Trata-se de um dos principais temas da *Carta ao Pai.* Uma das irmãs de Kafka reprovava sua queda pelas domésticas e pela vida no campo. A primeira vez que Kafka vê Felícia, ela tem "o pescoço desimpedido", "o rosto

Essa fórmula combinada, que só vale por seu conjunto, é a do incesto esquizo. A psicanálise, porque não compreende nada, sempre confundiu duas espécies de incestos: a irmã é apresentada como um substituto da mãe, a doméstica como um derivado, a prostituta como uma formação reativa. O grupo "irmã-doméstica-prostituta" será quando muito interpretado como uma virada masoquista, mas, como a psicanálise também não compreende nada do masoquismo, não há com que se inquietar.

Façamos primeiramente um parêntese sobre o masoquismo. Kafka não tem nada a ver com o masoquismo tal como é descrito nos livros de psicanálise. As observações da psiquiatria no século XIX e no início do século XX dão do masoquismo um quadro clínico mais justo. Kafka, portanto, tem alguma coisa de comum com a cartografia real do masoquismo, e com o próprio Sacher-Masoch, cujos temas se encontram em muitos masoquistas, ainda que esses temas sejam apagados nas interpretações modernas. Citamos ao acaso: o pacto com o diabo, "contrato" masoquista que se opõe ao contrato conjugal e o conjura, o gosto e a necessidade das cartas vampíricas (ora cartas controladas por Masoch, ora pequenos anúncios colocados nos jornais, Masoch-Drácula), o tornar-se-animal (por exemplo, o tornar-se-urso ou a pele em Masoch, que na verdade não tem nada a ver com o pai ou a mãe), o gosto pelas domésticas e pelas prostitutas, a realidade angustiante da prisão (que não se explica apenas porque o pai de Masoch era diretor de prisão, mas porque Masoch criança via prisioneiros, e os freqüentava: fazer-se prisioneiro para adquirir o máximo de distância ou o excesso de contigüidade), o investimento histórico (Masoch pensava em escrever os ciclos e os segmentos de uma história do mundo, retomando ou concentrando a seu modo a longa história das opressões), a intenção política decisiva: Masoch, de origem boêmia, é tão ligado às minorias do império aus-

---

insignificante'", "nariz quase quebrado", grandes dentes: ele a toma por uma doméstica (*Journal,* pág. 254). Mas também por uma irmã, e uma prostituta. Ela não o é: como o próprio Kafka, ela já é burocrata importante, e acabará diretora. Kafka não obterá menos prazeres secretos, em um ajuste de engrenagens ou de segmentos burocráticos.

tríaco quanto Kafka, judeu tcheco. Fascinação de Mosoch pela situação dos judeus, na Polônia, na Hungria. As domésticas e as prostitutas passam por essas minorias, essas lutas de classes, em caso de necessidade no interior da família e da conjugalidade. Ele também, Masoch, faz uma literatura menor, que é sua própria vida, uma literatura política das minorias. Pode-se dizer: um masoquista não é forçosamente do império dos Habsburgos, no momento da grande decomposição. Certo, mas ele está sempre em situação de fazer em sua própria língua uma literatura menor, e por isso tanto mais política; ele encontra meios de expressão segundo seu gênio, em uma utilização arcaica simbolista e estereotipada da linguagem, ou então ao contrário, em uma sobriedade que arranca à língua um puro lamento e uma provocação. É verdade que o masoquismo não é o único meio. É inclusive um meio fraco. É tanto mais interessante comparar os masoquistas e os kafkianos, levando em conta sua diferença, levando em conta a desigual utilização do nome, mas também levando em conta os encontros de seu projeto respectivo.

O que é esse incesto-esquizo, na fórmula combinada? Ele se opõe de muitas maneiras ao incesto edipiano neurótico. Este se faz, ou imagina fazer-se, ou é interpretado como se fazendo com a mãe, que é uma territorialidade, uma reterritorialização. O incesto-esquizo se faz com a irmã, que não é um substituto da mãe, mas do outro lado da luta das classes, do lado das empregadas e das prostitutas, incesto de desterritorialização. O incesto edipiano corresponde à lei paranóica transcendente que o proíbe, e transgride essa lei, diretamente se ele tem o gosto, ou simbolicamente por falta de melhor: pai demente (Cronos, o mais honesto dos pais, dizia Kafka); mãe abusiva; filho neurótico, antes de tornar-se por sua vez paranóico, e tudo recomeça na ciclo familiar-conjugal — pois verdadeiramente a transgressão não é nada, simples meio de reprodução. O incesto-esquizo corresponde, ao contrário, à lei-esquiza imanente, e forma uma linha de fuga em vez de uma reprodução circular, uma progressão em vez de uma transgressão (problemas com a irmã, de qualquer forma é um pouco melhor que problemas com a mãe, os esquizofrênicos o sabem). O incesto edipiano está ligado às fotos, aos retratos, às lembranças de infância, falsa infância que jamais existiu, mas que pega o desejo na armadilha da

representação, o corta de todas as suas conexões, o rebate sobre a mãe para torná-lo ainda mais pueril ou idiota, por persuasão, para fazer pesar sobre ele todos os outros interditos de maneira mais forte, e impedi-lo de se reconhecer no campo social e político. O incesto-esquizo está, ao contrário, ligado ao som, à maneira como o som sai, e cujos blocos de infância sem lembrança se introduzem vivos no presente para ativá-lo, precipitá-lo, multiplicar suas conexões. Incesto-esquizo com o máximo de conexão, de extensão polívoca, por intermédio das empregadas e das prostitutas, com os lugares que elas ocupam nas séries sociais — em oposição ao incesto neurotico, definido por sua supressão das conexões, seu significante único, seu *rebatimento* sobre a família, sua neutralização de todo campo social político. A oposição aparece plenamente na Metamorfose, entre a dama com o pescoço coberto, tal como aparece na fotogracia como objeto de incesto edipiano, e a irmã com o pescoço nu e com o violino, como objeto de incesto-esquizo *(grudar-se* à fotografia ou subir na irmã?).

Vê-se bem a função conectora dessas mulheres, desde o início do Processo, onde "uma jovem com olhos negros lavando roupa de criança em uma tina" designa "com sua mão ensaboada a porta aberta do cômodo vizinho" (mesmo tipo de encadeamento no primeiro capítulo do Castelo. Trata-se de uma função múltipla. Pois elas marcam o início de uma série ou a abertura de um segmento ao qual pertencem; também marcam seu fim, seja que K as abandone, seja que elas abandonem K, porque ele passou adiante, mesmo sem o saber. Elas funcionam, portanto, como um sinal, do qual se aproxima ou de onde se afasta. Mas, sobretudo, cada uma precipitou sua série, seu segmento de castelo ou de processo, erotizando-o; e o segmento seguinte só começa e sé acaba, e só se precipita, sob a ação de uma outra jovem. Potências de desterritorialização elas não possuem menos um território fora do qual elas não te perseguem. Assim, é preciso precaver-se contra duas falsas interpretações referentes a elas; uma, à maneira de Max Brod, segundo a qual seu caráter erótico seria somente o signo aparente de um paradoxo da fé gênero sacrifício de Abraão; a outra, retomada por Wagenbach, que reconhece o caráter realmente erótico, mas para ver aí um fator que retarda K ou que o desvia de sua tare-

fa.[5] Se há uma atitude que se assemelha a essa de Abraão, é a rigor a do tio da América operando o brusco sacrifício de K. E sem dúvida essa atitude se torna mais clara no Castelo, onde é Frieda que opera diretamente o mesmo sacrifício, reprovando K por sua "infidelidade." Mas essa infidelidade consiste no fato de que K já passou para um outro segmento, este marcado por Olga, e cuja vinda Frieda precipita ao mesmo tempo que precipita o término do seu. As mulheres eróticas, portanto, não têm de modo algum um papel de desvio ou de retardamento no processo nem no castelo: elas precipitam a desterritorialização de K, ao mesmo tempo que fazem suceder rapidamente os territórios que cada uma *marca* a seu modo ("odor de pimenta" de Leni, odor da casa de Olga: os restos de tornar-se-animais).

Mas o incesto-esquizo não se compreenderia sem um outro elemento ainda, uma espécie de efusão homossexual. E aí ainda, por oposição a uma homossexualidade edipiana, trata-se de uma homossexualidade de duplos, de irmãos ou de burocratas. O índice dessa homossexualidade se encontra nas célebres roupas colantes caras a Kafka: Artur e Jeremias, os duplos do Castelo que enquadram os amores de K e de Frieda, avançam rapidamente "vestidos com roupas colantes"; os domésticos subalternos têm, não uma libré, mas "roupas sempre muito colantes que um camponês ou um operário não poderiam usar"; o desejo de Barnabé passa por esse desejo intenso de um calção que cola, e sua irmã Olga lhe faz um. Os dois policiais do início do Processo que enquadram as fotografias da Srta. Büastner, têm "uma roupa negra e colante, provida de cintura e de toda espécie de pregas, bolsos, fivelas e botões que davam a essa roupa uma aparência particularmente prática, sem que no entanto se pudesse compreender bem para que tudo isso podia servir." E esses dois policiais serão flagelados por um carrasco, "vestido com uma espécie de combinação de couro escuro *muito decotada* que lhe deixava os braços inteiramente nus." São, ainda hoje, as roupas dos S.M. americanos, de couro ou borracha, com pregas, fivelas, etc. Mas parece que os duplos burocráticos ou

5. Cf. Mex Brod, *Postface au Château;* Wagenbach, *Kafka par lui-même,* págs. 102-103.

mesmo fraternos funcionam somente como índices homossexuais. A efusão homossexual tem uma outra finalidade que é apenas preparada por esses índices. Em Lembrança da estrada de ferro de Kafka, o narrador está em uma relação de homossexualidade manifesta com o inspetor ("Caímos juntos sobre a cama de campanha em um abraço que não desfizemos durante dez horas seguidas"). Mas essa relação só encontra seu verdadeiro fim quando o inspetor é substituído pelo artista. Passagens do Processo sobre Titorelli serão riscadas por Kafka, em virtude mesmo de sua clareza: "K ficava de joelhos diante dele (. . .), lhe acariciava as faces", e Titorelli arrasta K voando, ligeiros "como um barquinho sobre as ondas", nos recônditos do tribunal; a luz muda de sentido, e vem de frente, "como uma catarata resplandecente."[6] Do mesmo modo, em Um sonho, o artista se destava de dois duplos burocráticos funerários, surge de uma moita, "descrevendo figuras no ar", entrando com K em uma relação de efusão tácita.

O artista, portanto, também funciona como um termo digno de nota. A relação homossexual com o artista está ligada à relação incestuosa com as jovens ou as pequenas irmãs (assim a série das meninas perversas e *voyeuses* que observam ou escutam tudo na casa de Titorelli, e se põem a gritar quando K tira sua jaqueta: "Ele já tirou sua jaqueta!"). Mas não é de modo algum a mesma relação. Seria preciso distinguir inclusive três elementos ativos: 1º) as séries ordinárias, cada uma das quais corresponde a um segmento determinado da máquina, e cujos termos são constituídos por duplos burocráticos proliferantes, com índices homossexuais (por exemplo, a série dos guardiões, a série dos domésticos, a série dos funcionários; cf. a proliferação dos duplos de Klamm no Castelo); 2º) a série notável das jovens, cada uma das quais corresponde a um ponto notável em uma série ordinária, seja

6. Um dos modelos do artista, ou de Titorelli, deve ser Oscar Pollak, um dos mais misteriosos amigos de juventude de Kafka. Kafka certamente teve por ele um grande amor; mas Pollak se afastou rapidamente, e morreu jovem em 1915. Não era pintor, mas especialista em barroco italiano. Tinha uma notável competência em numerosos domínios que deviam marcar Kafka: a arquitetura, a cartografia das cidades, os livros administrativos e comerciais antigos. Cf. Max Brod, *Franz Kafka,* págs. 94-103.

à abertura de um segmento, seja a seu término, seja a uma fratura interior, sempre com aumento de valência e de conexão, passagem que se precipita em um outro segmento (é a função da erotização ou do incesto-esquizo); 3º) a série singular do artista, com homossexualidade manifesta, a potência do contínuo que extravasa todos os segmentos e carrega todas as conexões: enquanto as jovens asseguravam ou "ajudavam" a desterritorialização de K, fazendo-o sair de segmento em segmento, vindo a luz local sempre por trás, de uma vela ou de um castiçal, o artista assegura a linha de fuga voadora e contínua, onde a luz vem de frente como uma catarata. Enquanto as jovens estão nos principais pontos de conexão das peças da máquina, o artista reúne todos esses pontos, os estende em sua máquina específica que recobre o campo de imanência e mesmo o antecipa.

Os pontos de conexão entre séries ou segmentos, os pontos notáveis e os pontos singulares, parecem ser, sob certos aspectos, *impressões estéticas:* são freqüentemente qualidades sensíveis, odores, luzes, sons, contatos, ou livres figuras da imaginação, elemento de sonho e de pesadelo. Estão ligados ao Acaso. Por exemplo, no fragmento o Substituto, três pontos de conexão intervêm: o retrato do rei, a ponta de frase que o anarquista teria pronunciado ("Ei! você aí, canalha!"), a canção popular ("Enquanto a pequena lâmpada queima..."). Intervêm como tais já que determinam ramificações, fazem proliferar séries e já que o substituto nota que podem entrar em inumeráveis combinações polívocas, formando segmentos mais ou menos aproximados, mais ou menos distantes.[7] No entanto, seria um grande erro remeter os pontos de conexão às impressões estéticas que subsistem neles. *Todo o esforço de Kafka se dirige inclusive no sentido contrário,* e é a fórmula de seu antilirismo, de seu antiestetismo: "Agarrar o mundo", em vez de dele extrair impressões, trabalhar nos objetos, nas pessoas e nos acontecimentos, no real, e não nas impressões. Matar a metáfora. As impressões estéticas, sen-

7. *Le Substitut:* "Sobre o modo como a exclamação e a canção estavam ligadas, quase todas as testemunhas tinham uma opinião diferente, o denunciador pretendia inclusive que não era o acusado mas um outro que havia cantado." ("Carnets", *Oeuvres complètes,* Cercle du livre précieux, t. VII, pág. 330 e segs.)

sações ou imaginações, existem ainda por elas mesmas nos primeiros ensaios de Kafka, onde se manifesta uma certa influência da escola de Praga. Mas toda a evolução de Kafka consiste em apagá-las, em proveito de uma sobriedade, de um hiperrealismo, de um maquinismo que não passam mais por elas. É por isso que as impressões subjetivas são sistematicamente substituídas por pontos de conexões que funcionam objetivamente como tantos sinais em uma segmentação, tantos pontos notáveis ou singulares em uma constituição de séries. Falar aqui de uma projeção de fantasias seria redobrar o contra-senso. Esses pontos coincidem com personagens femininas ou personagens artistas, mas todos esses personagens só existem como peças ou engrenagens objetivamente determinadas de uma máquina de justiça. O substituto sabe bem que os três elementos só podem encontrar sua ligação, e realizar a ambigüidade de sua ligação, a multivalência de sua ligação, em um processo do qual ele prossegue a instrução perversa. É ele o verdadeiro artista. Um processo, ou, como dizia Kleist, um programa de vida, uma disciplina, uma *procédure,* de modo algum uma fantasia. O próprio Titorelli, na singularidade de sua posição, ainda faz parte do campo de justiça.[8] O artista nada tem a ver com um esteta, e a máquina artista, a máquina de expressão, nada tem a ver com impressões estéticas. Bem mais, na medida em que tais impressões subsistem ainda nas conexões femininas ou artistas, o próprio artista... é apenas um sonho. A fórmula da máquina artista ou da máquina de expressão deve, portanto, ser definida de modo inteiramente diferente, não apenas independentemente de toda intenção estética, mas mesmo para além das personagens femininas e das personagens artistas que intervêm objetivamente nas séries ou em seu ponto extremo.

Com efeito, esses personagens conectores, com suas conotações de desejo, de incesto ou de homossexualidade, recebem seu estatuto objetivo da máquina de expressão e não o contrário: são conteúdos arrebatados pela máquina de expressão sem qualquer referência a nada que fosse estético. Se procuramos resumir a natureza desa máquina artista segundo Kafka, devemos dizer: trata-se de uma máquina celibatária,

8. Titorelli "substitui amplamente o advogado em matéria de embrulhadas."

a única máquina celibatária, e por isso mesmo tanto mais ramificada em um campo social de conexões múltiplas.[9]

Definição maquínica, e não estética. O celibatário é um estado do desejo mais vasto e mais intenso que o desejo incestuoso e o desejo homossexual. Ele tem sem dúvida seus inconvenientes, suas fraquezas, como suas intensidades baixas: a mediocridade burocrática, a maneira de girar ao redor, o medo, a tentação edipiana de sair da vida de eremita ("Ele só pode viver como eremita ou como parasita", tentação-Felícia), e, pior ainda, o desejo suicida de abolição ("Sua natureza é a do suicídio, ele só tem dentes para sua própria carne e carne para seus próprios dentes"). Mas, mesmo através dessas quedas, ele é produção de intensidades ("O celibatário só tem o instante"). Ele é o Desterritorializado, aquele que não tem "centro", nem "grande complexo de posses": "Ele só tem o solo necessário a seus dois pés, o ponto de apoio que suas duas mãos podem cobrir; portanto, muito menos que o trapezista do *music-hall,* para quem ainda se estendeu uma rede embaixo." Suas viagens não são as do burguês em paquete, "todo cercado de grandes efeitos", cruzeiro Paquet, mas a viagem-esquiza "em alguns pedaços de madeira que ainda se chocam uns contra os outros e se fazem fluir reciprocamente." Sua viagem é uma linha de fuga, como a de um "catavento na montanha." E sem dúvida essa fuga ocorre no mesmo lugar, em pura intensidade ("Ele se deitou como as crianças que se deitam aqui e ali na neve no inverno, para morrer de frio"). Mas, ainda que no mesmo lugar, a fuga não consiste em fugir do mundo, em se refugiar na torre, na fantasia ou na impressão: a fuga pode "apenas mantê-lo na ponta dos pés, *e a ponta de seus pés (pode) apenas mantê-lo no mundo."* Nada de menos esteta do que o celibatário em sua mediocridade, mas nada de mais artista. Ele não foge do mundo, ele o agarra, o faz fugir, em uma linha artista e contínua: "Tenho apenas meus passeios para fazer, e está

---

9. Michel Carrouges se serve da expressão *Máquinas celibatárias* para designar um certo número de máquinas fantásticas descritas na literatura: entre elas, a da *Colônia Penal.* No entanto, não podemos segui-lo em sua interpretação das máquinas e de Kafka (especialmente no que diz respeito à "lei"). — As citações que se seguem são retiradas de um projeto de novela de Kafka, sobre o tema do Celibatário; cf. *Journal,* págs. 8-14.

dito que isso deve ser suficiente; em compensação, ainda não há lugar no mundo onde eu não possa fazer meus passeios." Sem família e sem conjugalidade, o celibatário é tanto mais social, social-perigoso, social-traidor, e coletivo dele sozinho ("Estamos fora da lei, ninguém o sabe e no entanto cada um nos trata de acordo com isso"). Eis aí o segredo do celibatário: sua produção de quantidades intensivas, tanto as mais baixas como as das "pequenas cartas imundas", e tanto as mais altas como as da obra ilimitada, essa produção de quantidades intensivas, ele a opera diretamente no corpo social, no próprio campo social. Um único e mesmo processo. O mais alto desejo deseja ao mesmo tempo a solidão a ser conectado com todas as máquinas de desejo. Uma máquina tanto mais social e coletiva na medida em que é solitária, celibatária, e que, traçando sua linha de fuga, vale necessariamente por si só, para uma comunidade cujas condições atualmente ainda não estão dadas: tal é a definição objetiva da máquina de expressão que, como vimos, remete ao estado real de uma literatura menor onde não há mais "caso individual". Produção de quantidades intensivas no corpo social, proliferação e precipitação de séries, conexões polivalentes e coletivas induzidas pelo agente celibatário, não há outra definição.

CAPÍTULO 8

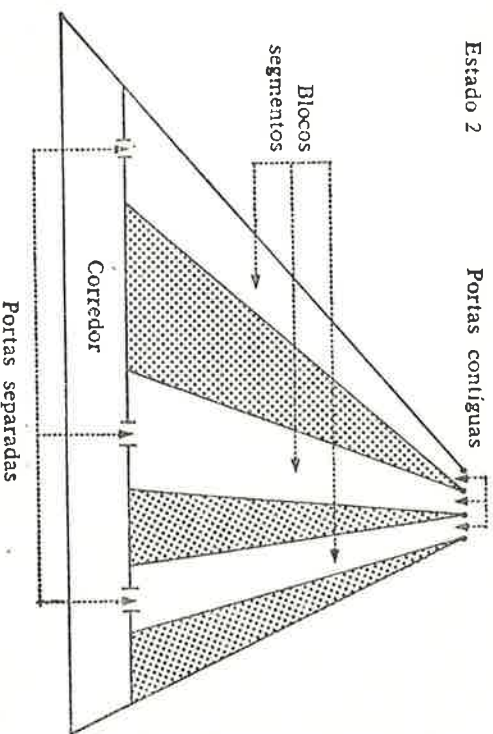
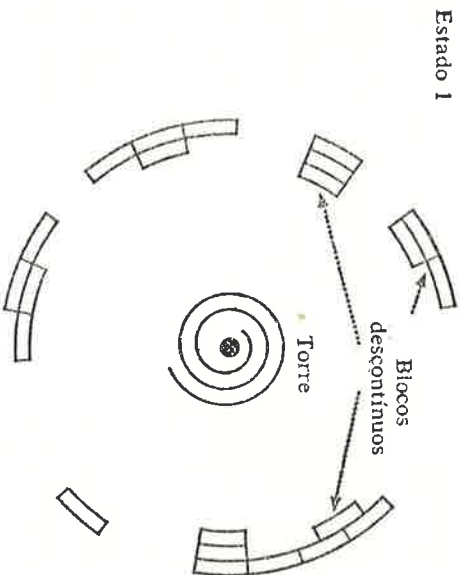
BLOCOS, SÉRIES, INTENSIDADES

Tudo o que dissemos sobre o contíguo e o contínuo em Kafka parece contradito, em todo caso atenuado, pelo papel e pela importância dos blocos descontínuos. O tema dos blocos é constante em Kafka, e parece atingido por uma descontinuidade intransponível. Já se falou muito da escritura retalhada de Kafka, de seu modo de expressão por fragmentos. A Muralha da China é precisamente a forma de conteúdo que corresponde a essa expressão: apenas terminaram um bloco e os operários são enviados para bem longe a fim de fazerem outro, deixando por toda parte brechas que talvez jamais sejam preenchidas. Pode-se dizer que essa descontinuidade é o próprio das novelas? Há uma razão mais profunda. A descontinuidade se impõe tanto mais a Kafka na medida em que há representação de uma máquina transcendente, abstrata e reificada. É nesse sentido que o infinito, o limitado e o descontínuo estão do mesmo lado. Cada vez que o poder se apresenta como uma autoridade transcendente, lei paranóica ou déspota, ele impõe uma distribuição descontínua dos períodos, com interrupções entre os dois, uma partilha descontínua dos blocos, com vazios entre os dois. Com efeito, a lei transcendente só pode reger pedaços que giram em torno dela à distância, e à distância uns dos outros. Trata-se de uma construção astronômica. É a fórmula da absolvição aparente do Processo. E é o que a Muralha da China explica claramente: o modo fragmentário da muralha foi desejado pelo Conselho dos chefes; e os fragmentos remetem tanto à transcendência imperial de uma unidade oculta, que alguns pensam que a muralha descontínua encontra sua única finalidade em uma *Torre* ("Primeiro a muralha, depois a torre").

Kafka não renunciará a esse princípio dos blocos descontínuos ou dos fragmentos distantes, girando em torno de uma lei transcendente desconhecida. Por que renunciaria a isso, já que se trata de um estado do mundo, mesmo aparente (e o que é a astronomia?), e já que esse estado funciona efetivamente em sua obra. Mas a isso devemos acrescentar construções de uma outra natureza, que correspondem às descobertas de romances, quando K percebe cada vez melhor que a lei transcendente imperial remete de fato a uma justiça imanente, a um agenciamento imanente de justiça. A lei paranóica dá lugar a uma lei-esquiza; a absolvição aparente dá lugar à prorrogação ilimitada; a transcendência do dever no campo social dá lugar a uma imanência do desejo nômade através de todo esse campo. Está dito claramente na Muralha da China, sem estar desenvolvido: há os nômades que testemunham uma outra lei, um outro agenciamento, e que varrem tudo em sua passagem, da fronteira à capital, estando o imperador e sua guarda acantonados por trás da janela ou por trás das grades. Então Kafka não procede mais por infinito-limitado-descontínuo, mas por finito-contíguo-contínuo-ilimitado. (A continuidade lhe parecerá sempre a condição de escrever, não somente de escrever romances, mas mesmo novelas, por exemplo, A Sentença. O inacabado não é mais o fragmentário, mas o ilimitado).[1]

O que se passa do ponto de vista do contínuo? Kafka não abandona os blocos. Mas diríamos inicialmente que esses blocos, em vez de se distribuírem em um círculo do qual somente alguns arcos descontínuos são traçados, se alinham em um corredor ou galeria: cada uma forma então um segmento mais ou menos longínquo sobre essa linha reta ilimitada. Mas isso não constitui ainda uma mudança suficiente. É preciso que os próprios blocos, já que persistem, mudem ao menos de forma, passando de um ponto de vista a outro. E com efeito, se é verdade que cada bloco-segmento tem uma abertura ou uma porta para a linha do corredor, geralmente bastante longe da porta ou da abertura do bloco seguinte, todos os blo-

1. Maurice Blanchot, que analisou tão bem a escritura fragmentária, é tanto mais capaz de marcar a força do contínuo em Kafka (mesmo que ele a interpree de uma maneira negativa e sob o tema da "carência"); cf. *L'Amitié*, Gallimard, págs. 316-319).

cos não têm menos portas de trás, as quais, por sua vez, são contíguas. Trata-se da topografia mais flagrante em Kafka, e que não é somente uma topografia "mental": dois pontos diametralmente opostos se revelam bizarramente em contato. Essa situação se encontra constantemente no Processo, onde K, abrindo a porta de um pequeno compartimento perto de seu escritório no banco, se encontra em um lugar de justiça,

onde são castigados os dois inspetores; indo ver Titorelli "em um subúrbio diametralmente oposto ao do tribunal", ele percebe que a porta do fundo do quarto do pintor dá precisamente para esses mesmos locais de justiça. O mesmo ocorre na América, e no Castelo. Dois blocos em uma linha contínua ilimitada, tendo portas muito afastadas uma da outra, não têm menos portas de trás contíguas, as quais tornam eles próprios contíguos. E ainda simplificamos: o corredor pode ser dobrado, a pequena porta pode ser rebatida sobre a linha do corredor, de modo que as coisas são ainda mais surpreendentes. E depois a linha de corredor, a linha reta ilimitada reserva outras surpresas, porque ela pode se conjugar em certa medida com o princípio do círculo descontínuo e da torre (assim a casa de campo da América, ou então o Castelo, que comporta uma torre tanto quanto um conjunto de pequenas casas contíguas).

Tentemos representar sumariamente esses dois estados de arquitetura:

Estado 1	*Estado 2*
Visto de cima ou de baixo Escadas	Visto de frente, da galeria Teto baixo
*Plogées e contre-plogées**	Grande ângulo e profundidade de campo
Descontinuidade dos blocos-arcos	Ilimitado do corredor imanente
Modelo astronômico Distante e próximo	Modelo terrestre ou subterrâneo Longínguo e contíguo

OBSERVAÇÃO I: Devemos insistir ao mesmo tempo na distinção real dos dois estados de arquitetura, e em sua

* *Plongée* e *contre-plongée* são termos que se referem a planos de filmagens: de cima para baixo e vice-versa, respectivamente. Em português as expressões correspondentes são "câmera alta" e "câmera baixa", mas, além de não serem de uso corrente, não possuem a expressividade dos termos franceses, já que *plongée* significa literalmente "mergulho." (N. do T.)

penetração possível mútua. São distintos porque correspondem a duas burocracias diferentes, a velha e a nova; a velha burocracia chinesa imperial despótica, a nova burocracia capitalista ou socialista. Eles se penetram porque a nova burocracia não isola facilmente suas formas: não somente muitas pessoas "acreditam" na velha burocracia (noção de crença em Kafka), mas esta não é uma máscara para a nova. A burocracia moderna nasce naturalmente em formas arcaicas, que ela reativa e que ela muda, dando-lhes uma função perfeitamente atual. É por isso que os dois estados de arquitetura têm uma coexistência essencial, que Kafka descreve na maioria de seus textos: os dois estados funcionam um dentro do outro, e dentro do mundo moderno. Sobreposição da hierarquia celeste, *e* contigüidade dos escritórios quase subterrâneos. Kafka pessoalmente está na articulação das duas burocracias: a companhia de seguros, depois a previdência social onde ele trabalha se ocupam dos negócios de um capitalismo avançado, mas têm uma estrutura arcaica e já ultrapassada de velho capitalismo e antiga burocracia. De modo mais geral, é difícil pensar que Kafka muito atento à revolução de 17, não tenha ouvido falar, perto do fim de sua vida, dos projetos da vanguarda e dos construtivistas russos. O projeto de Tatlin para a III Internacional é de 1920: torre em espiral com quatro câmaras rotativas, girando em ritmos diferentes segundo um modelo astronômico (o legislativo, o executivo, etc.). O projeto de Moholy-Nagy, húngaro, é de 1922: as pessoas se tornam "uma parte da função da torre", que comporta um caminho exterior com balaustrada, uma espiral interior sem proteção, dita "caminho dos atletas", um elevador e uma grande vassoura. Vanguarda paranóica. Parece que o funcionalismo mais moderno reativou mais ou menos voluntariamente as formas mais arcaicas ou legendárias. Aí também há penetração mútua das duas burocracias, a do passado e a do futuro (ainda hoje se está aí). Levando em conta a mistura, pode-se apenas distinguir como dois pólos os *arcaísmos com função atual* e as *neoformações*. Parece-nos que Kafka é um dos primeiros a tomar consciência desse problema histórico, pelo menos tanto quanto alguns de seus contemporâneos mais "engajados", como os construtivistas e os futuristas. Por exemplo, Khlebnikov inventa duas linguagens, a respeito das quais se perguntou em que medida se reuniam,

em que medida se distinguiam: a "língua estelar", astronômica, algorrítmica, de lógica pura e de alto formalismo; e o "zaum", subterrâneo, procedendo por pura matéria assignificante, intensidade, sonoridade, contigüidade. Há aí como que dois estilos surpreendentes de burocracia, cada um levado ao extremo, isto é, seguindo sua linha de fuga. Com meios inteiramente diferentes, o problema de Kafka é o mesmo, dizendo respeito também à linguagem, à arquitetura, à burocracia, às linhas de fuga.

OBSERVAÇÃO II : Para mostrar a que ponto os dois estados estão misturados, seria preciso tomar o exemplo detalhado do Castelo. Pois o próprio castelo guarda muitas estruturas correspondentes ao primeiro estado (a altura, a torre, a hierarquia). Mas essas estruturas são constantemente corrigidas, ou se esfumam em proveito do segundo estado (encadeamento e contigüidade dos escritórios de fronteiras máveis). E sobretudo, o Hotel dos Senhores faz triunfar o segundo estado, com seu longo corredor, seus cômodos contíguos e salas onde os funcionários trabalham na cama.

OBSERVAÇÃO III : Tudo isso poderia explicar o encontro de Orson Welles com Kafka. O cinema tem com a arquitetura uma relação mais profunda que com o teatro (Fritz Lang arquiteto). Ora, Welles sempre fez com que coexistissem dois modelos arquiteturais dos quais se servia conscientemente. O modelo 1 é o dos esplendores e decadências, em arcaísmos, mas com função perfeitamente atual, subidas e descidas seguindo escalas infinitas, *plongées e contre-plongées*. O modelo 2 é o dos grandes ângulos e profundidades de campo, corredores ilimitados, transversais contíguas. Citizen Kane ou o Esplendor dos Amberson privilegiam o primeiro modelo, a Dama de Xangai, o segundo. O Terceiro Homem, que no entanto não está assinado Welles, reúne os dois nessa mistura surpreendente de que falávamos: as escadas arcaicas, a grande estrada vertical no céu; os esgotos-rizomas pouco embaixo da terra, com a contigüidade das estreitas passagens. Sempre a espiral paranóica infinita e a linha esquizóide ilimitada. O filme sobre o Processo combina ainda melhor os dois movimentos; e uma cena como a de Titorelli, das meninas, do longo corredor de madeira, dos longínquos e das contigüida-

des repentinas, das linhas de fuga, mostram a afinidade do gênio de Welles com Kafka.

OBSERVAÇÃO IV: Por que colocamos de um mesmo lado *o longínquo e o contíguo* (estado 2) e de outro *o distante e o próximo* (estado 1)? Não se trata de uma questão de experiência e de noção. Na figura arquitetural da muralha e da torre, é verdade que os blocos que formam arcos de círculo estão próximos uns dos outros: são reunidos por pares. É verdade também que estão e permanecem distantes, porque permanecem brechas entre os pares, que jamais serão preenchidas. E depois a lei transcendente, a torre infinita está infinitamente distante de cada bloco; e ao mesmo tempo ela está sempre próxima, não cessando de enviar seu mensageiro a cada um, aproximando-se de um quando ela se afasta do outro, e vice-versa. A lei infinitamente distante emite hipóstases, remete emanações sempre mais próximas. Ora distante, ora próxima, é a fórmula dos períodos, ou das fases sucessivas da absolvição aparente. Distante e próxima ao mesmo tempo, trata-se da fórmula da lei que regula esses períodos e essas fases (o grande paranóico não está sempre às nossas costas, e no entanto retirado em uma distância infinita?). O texto da Muralha da China, "Uma Mensagem Imperial", resume bem essa situação: o imperador está próximo de cada um de nós, e nos envia sua emanação, mas ele não é menos o Todo-distante, pois o mensageiro jamais chegará, muitos meios a atravessar, muitas coisas constituindo obstáculo, estas mesmas, por sua vez, distantes umas das outras. Contudo, do outro lado, há longínquo. Longinquo se opõe a próximo contíguo se opõe distante. Assim como, no agrupamento das experiências ou das nações, longuínquo se opõe a distante, contíguo se opõe a próximo. Com efeito, os escritórios estão muito longuínquos uns dos outros, pelo comprimento do corredor que os separa (eles não são próximos), mas são contíguos pelas portas de trás que os reúnem, nessa mesma linha ainda (eles não são distantes). O texto essencial a esse respeito seria o curto aforismo onde Kafka diz que o vilarejo contíguo está ao mesmo tempo tão longínquo que é preciso mais de uma existência para chegar a ele. Problema kafkiano: é preciso "acreditar" que esse texto diz a mesma coisa que o da Mensagem imperial? Não seria preciso acreditar antes que

ele diz exatamente o contrário? Pois próximo *e* distante fazem parte da mesma dimensão, a altura, percorrida pelo eixo de um movimento que traça a figura de um círculo onde um ponto se afasta e se aproxima. Mas contíguo *e* longínquo fazem parte de uma outra dimensão, o comprimento, a linha reta retilínea, transversal à trajetória do movimento, e que torna contíguos os segmentos mais longínquos. Para ser mais concreto, diremos que o pai e a mãe, por exemplo na Metamorfose, estão próximos e distantes: são emanações da Lei. Mas a irmã, esta não está próxima: ela é contígua, contígua e longínqua. Ou então o burocrata, "o outro" burocrata, é sempre contíguo, contíguo e longínquo.

Os dois grupos arquiteturais que funcionam, repartem-se, portanto, do seguinte modo: de um lado, o infinito-limitado-descontínuo-próximo e distante; de outro lado, o ilimitado-contínuo-finito-longínquo e contíguo. Ora, de um lado e de outro, Kafka procede por *blocos*. "Blocos", a coisa e a palavra aparecem constantemente no Diário, ora para designar unidades de expressão, ora unidades de conteúdo, e para marcar ora um defeito, ora uma virtude. A virtude é "fazer um bloco com todas as (suas) forças."[2] Mas o defeito é que há também blocos de artifício ou de estereotipia. Kafka qualifica assim o procedimento de composição de Dickens, que ele admira muito e de quem toma o modelo para América. Sua admiração, no entanto, não está isenta de reticências, dizendo respeito a essa constituição dos blocos em Dickens: "Grosseiras descrições de caracteres, verdadeiros blocos que são feitos artificialmente para cada personagem e sem os quais Dickens não estaria nem mesmo uma vez em condições de subir rapidamente até o alto de sua história."[3] E através da própria obra de Kafka, acreditamos que os blocos mudam de natureza e de função, tendendo a um uso cada vez mais sóbrio e refinado. Em um primeiro sentido, há os blocos que correspondem à construção fragmentar da Muralha da China: blocos separados que se distribuem em arcos de círculos descontínuos *(blocos-arcos)*. Em um segundo sentido, os blocos são segmentos bem

2. Cf. Max Brod, *Franz Kafka*, pág. 23 (Brod reproduz um "programa de vida" de Kafka).

3. *Journal*, pág. 503

determinados que já se alinham em uma reta ilimitada, mas com intervalos variáveis: tal é a composição da América tanto do ponto de vista da expressão, quanto dos conteúdos, a casa de campo, o hotel, o teatro *(blocos-segmentos)*. Mas o Processo dá ao método uma nova perfeição: a contigüidade dos escritórios. Os segmentos na linha reta ilimitada se tornam contíguos, por mais afastados que estejam uns dos outros; também perdem seus limites precisos, em proveito de barreiras móveis que se deslocam e se precipitam com eles na segmentação contínua *(blocos-séries)*. E, sem dúvida, essa perfeição topográfica é levada ao mais alto ponto no Processo, mais ainda que no Castelo. Mas, inversamente, se o Castelo opera por sua conta um outro progresso, é porque ele rompe com o que era muito espacial no Processo para trazer a pleno dia o que já estava aí, mas ainda recoberto nas figuras de espaço: as séries se tornam intensivas, a viagem se revela em intensidade, o mapa é uma mapa de intensidades, e as barreiras móveis são "Limiares" *(blocos de intensidades)*. É assim que todo o primeiro capítulo do Castelo já funciona desse modo, de limiar em limiar, de intensidades baixas em intensidades altas, e inversamente, em uma cartografia que certamente não é interior ou subjetiva, mas que deixou de ser espacial antes de tudo. Intensidade baixa da cabeça inclinada, intensidade alta da cabeça que se ergue e do som que escapa, passagem de uma cena a outra por limiares: a linguagem tornada intensiva faz os conteúdos correrem seguindo esse novo mapa.

O que implica um certo meio, ao mesmo tempo como *procédure* de expressão e procedimento de conteúdo. Esse meio já estava presente na América e no Processo. Mas ele se revela agora com uma força particular, e dá aos blocos seu quinto e último sentido, enquanto *blocos de infância*. A memória de Kafka nunca foi boa; tanto melhor, pois a lembrança de infância é incuravelmente edipiana, impede e bloqueia o desejo em uma foto, rebate a cabeça do desejo e o corta de todas as suas conexões ("Lembranças, não é?, disse-lhe eu. Em si a lembrança é triste, triste também seu objeto!").[4] A lembrança opera uma reterritorialização da infância. Mas

4. *Descrição de um Combate*.

o bloco de infância funciona de modo inteiramente diferente: ele é a única verdadeira vida da criança; ele é desterritorializante; ele se desloca no tempo, com o tempo, para reativar o desejo e fazer proliferar suas conexões; ele é intensivo e, mesmo nas mais baixas intensidades, relança uma alta. O incesto com a irmã, a homossexualidade com o artista são esses blocos de infância (como já testemunha o bloco das meninas em casa de Titorelli). O primeiro capítulo do Castelo faz funcionar um bloco de infância de maneira exemplar, quando K, em um momento de baixa intensidade (decepção diante do Castelo), relança ou reativa o conjunto, injetando na torre do castelo o campanário desterritorializante de seu vilarejo natal. Certamente as crianças não vivem como nossas lembranças de adultos nos fazem crer, nem mesmo como elas acreditam segundo suas próprias lembranças quase contemporâneas do que elas fazem. A lembrança diz "pai! mãe"!, mas o bloco de infância está em outra parte, nas mais altas intensidades que a criança compõe com suas irmãs, seus amigos, seus trabalhos e jogos, e todos os personagens não parentais nos quais desterritorializa seus pais toda vez que pode fazê-lo. Ah, a sexualidade infantil, certamente não é Freud quem dá uma boa idéia dela. Certamente a criança não cessa de se reterritorializar em seus pais (a foto); ela tem necessidade de intensidades baixas. Mas, em suas atividades como em suas paixões, ela é ao mesmo tempo a mais desterritorializada e a mais desterritorializante, o Órfão.[5] Assim forma um

5. Kafka escreve uma carta a sua irmã Elly que é como que a contrapartida da *Carta ao Pai* (cf. Brod. págs. 341-350). Apelando para Swift, Kafka opõe o animal familiar e o animal humano. A criança como animal familiar está presa em um sistema de poder onde os pais "se arrogam o direito exclusivo de representar a família." Todo esse sistema da família consiste nos dois pólos coexistentes: baixar e fazer baixar a cabeça ("escravidão e tirania"). A vida espontânea da criança como animal humano está inteiramente em outra parte, em uma certa desterritorialização. Assim, deve deixar rapidamente o meio familiar, como Kafka desejava para seu sobrinho Félix. A menos que a criança seja de família pobre, pois então "a vida e o trabalho penetram inevitavelmente no barraco" (não há mais rebatimento em um *caso individual*, a criança é imediatamente ramificada em um campo social extraparental). Mas, se não se trata de uma criança pobre, o ideal é que a criança parta, com o risco de "voltar a seu vilarejo natal, *como estrangeiro*, esquecido por todos,

bloco de desterritorialização, que se desloca com o tempo, na linha reta do tempo, vindo reanimar o adulto como se reanima uma marionete, e lhe reinjetando conexões vivas.

Os blocos de infância, não somente como realidades, mas como método e disciplina, não cessam de se deslocar no tempo, injetando criança no adulto, ou suposto adulto na verdadeira criança. Ora, esse transporte produz em Kafka e em sua obra um *maneirismo* muito curioso. Não é, de modo algum, o maneirismo por símbolos e por alegorias da escola de Praga. Não é também o maneirismo daqueles que "se fazem" de criança, isto é, que a imitam ou a representam. Trata-se de um maneirismo de sobriedade, sem lembrança, onde o adulto, como criança, pode estar presa em um bloco de adulto sem deixar de ser criança. Não se trata de uma troca artificial de "papéis", trata-se, ainda aí, da estrita contigüidade de dois segmentos longínquos. Um pouco como vimos para o tornar-se-animal: um tornar-se-criança do adulto preso no adulto, um tornar-se-adulto da criança presa na criança, os dois contíguos. O Castelo apresenta eminentemente essas cenas intensivas maneiristas: no primeiro capítulo, os homens que se banham e se viram na tina, ao passo que as crianças olham e estão enlameadas; e inversamente, mais tarde, o pequeno Hans, filho da senhora de negro, "guiado por uma multidão de idéias infantis, infantis como a gravidade de que todos os seus atos estavam marcados", adultos como uma criança pode ser (encontra-se então a referência à cena da tina). Mas já no Processo há uma grande cena maneirista: quando os policiais são punidos, toda a passagem é tratada como bloco de infância, cada linha mostra que são crianças que são chicoteadas e que gritam, sérias apenas em parte. Parece, a esse respeito, que as crianças, segundo Kafka, vão mais longe que as mulheres: formam um bloco de transporte e de desterritorialização mais intenso que a série feminina, estão presas em um maneirismo mais forte ou em um agenciamento mais maquínico (assim as meninas em casa de Titorelli; e, em Tentação no Vilarejo, a relação com a se-

salvo por sua mãe, que acaba por reconhecê-lo, e eis o verdadeiro milagre do amor materno." O que aconteceu foi que o bloco de infância funcionou na mãe.

nhora e a relação com as crianças estão em uma posição respectiva complexa). Ainda seria preciso falar de um outro maneirismo em Kafka, uma espécie de maneirismo mundano: "A horrível polidez" dos dois senhores do Processo que vêm executar K, à qual K responde enfiando suas luvas novas; e depois a maneira como eles passam de novo a faca de açougueiro por cima do corpo de K. Os dois maneirismos têm como que funções complementares opostas: o maneirismo de polidez tende a afastar o contíguo (Guarda teus longínquos. Uma curveta, uma saudação muito carregada, uma submissão muito insistente, e é um modo de dizer merda). O maneirismo de infância faz de preferência a operação contrária. Mas, os dois, as duas maneiras, os dois pólos do maneirismo, constituem a palhaçada esquiza de Kafka. Os esquizofrênicos conhecem bem tanto uma quanto outra, é seu modo de desterritorializar as coordenadas sociais. É provável que Kafka se servisse disso admiravelmente, tanto em sua vida quanto em sua obra: a arte maquínica da marionete (Kafka fala freqüentemente de seus maneirismos pessoais, rangido dos maxilares e contraturas, que chegam quase até a catatonia) [6].

6. Uma vez mais seria preciso a comparação com Proust, que também se serve admiravelmente dos dois pólos do maneirismo: o maneirismo mundano como arte do longínquo, inchação do obstáculo-fantasma, e o maneirismo infantil como arte do contíguo (não somente as célebres lembranças involuntárias são verdadeiros blocos de infância, mas a incerteza quanto à idade do narrador nesse ou naquele momento). Em outros conjuntos, as duas maneiras funcionam igualmente bem em Hölderlin ou em Kleist.

CAPITULO 9

O QUE É UM AGENCIAMENTO?

Um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem duas faces: é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo. Não somente Kafka é o primeiro a desmontar essas duas faces, como também a combinação que ele fornece delas é como que uma assinatura diante da qual seus leitores o reconhecem necessariamente. Seja o primeiro capítulo da América publicado separadamente sob o título "O Foguista". Trata-se da fornalha como máquina: K se refere constantemente a sua intenção de ser engenheiro ou, pelo menos, mecânico. Se a fornalha, no entanto, não é descrita por ela mesma (o barco, aliás está parado), é porque jamais uma máquina é simplesmente técnica. Ao contrário, ela é técnica apenas como máquina social, pegando homens e mulheres em suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias. Bem mais, Kafka não pensa apenas nas condições do trabalho alienado, mecanizado, etc.: ele conhece tudo isso de muito perto, mas seu gênio está em considerar que os homens e as mulheres fazem parte da máquina, não somente em seu trabalho, mas ainda mais em suas atividades adjacentes, em seu repouso, em seus amores, em seus protestos, suas indignações, etc. O mecânico é parte da máquina, não somente enquanto mecânico, mas no momento em que deixa de sê-lo. O foguista faz parte da "sala das máquinas", mesmo e sobretudo quando persegue Lina que vem da cozinha. A máquina não é social sem se desmontar em todos os elementos conexos, que por sua vez formam máquina. A máquina de justiça não é dita máquina metaforicamente: é ela que fixa o sentido primeiro, não somente com suas peças, seus escritórios, seus livros, seus símbolos, sua topografia, mas também com seu pessoal

(juízes, advogados, oficiais de justiça), suas mulheres pegadas aos livros pornôs da lei, seus acusados que fornecem uma matéria indeterminada. Uma máquina de escrever só existe em um escritório, o escritório só existe com secretárias, subchefes e patrões, com uma distribuição administrativa, política e social, mas erótica também, sem a qual não haveria e jamais teria havido "técnica". Isso porque a máquina é desejo, não que o desejo seja desejo *da* máquina, mas porque o desejo não deixa de formar máquina na máquina, e de constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo que essas engrenagens tenham ar de se oporem, ou de funcionarem de maneira discordante. O que forma máquina, para falar claramente, são as conexões, todas as conexões que conduzem à desmontagem.

Que a própria máquina técnica seja apenas uma peça em um agenciamento social *que ela supõe,* e que merece apenas ser chamado "maquínico", isso nos prepara para o outro aspecto: o agenciamento maquínico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação. É por isso que o primeiro capítulo da América é atravessado pelo protesto do foguista alemão, que se queixa de seu superior imediato romeno e da opressão que os alemães sofrem no navio. O enunciado pode ser de submissão, de protesto, de revolta, etc., ele faz parte plenamente da máquina. O enunciado é sempre jurídico, isto é, se faz conforme regras, precisamente porque constitui o verdadeiro modo de emprego da máquina. Não no sentido onde a diferença dos enunciados contaria pouco: importa, muito ao contrário, saber se é uma revolta ou uma reclamação (o próprio Kafka dirá que ele se espanta com a docilidade dos operários acidentados: "Em vez de tomarem a casa de assalto e saquearem tudo, eles vêm solicitar-nos" [1]). Mas reclamação, revolta ou submissão, o enunciado desmonta sempre um agenciamento do qual a máquina é uma parte; ele próprio é uma parte da máquina, que por sua vez forma máquina, para tornar possível o funcionamento do conjunto, ou para modificá-lo, ou para fazê-lo saltar. Uma mulher pergunta a K no Processo: São reformas o que você quer

1. Cf. Brod, pág. 133.

introduzir? No Castelo, K se situa imediatamente em uma relação de "combate" com o castelo (e, em uma variante, a intenção combativa aparece ainda mais nitidamente). Mas, de qualquer forma, há regras que são as regras da desmontagem, onde não se sabe mais muito bem se a submissão não esconde a maior revolta e se o combate não implica a pior adesão. Nos três romances, K se reconhece nessa espantosa mistura: é engenheiro ou mecânico segundo as engrenagens da máquina, é jurista e demandista segundo os enunciados do agenciamento (basta que K se ponha a falar para que seu tio, que no entanto nunca o viu, o reconheça: "Você é meu caro sobrinho! Eis um bom momento do qual eu começava a duvidar. . ."). Nenhum agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo, nenhum agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação.

Kafka pessoalmente está na fronteira. Ele não está apenas na charneira de duas burocracias, a velha e a nova. Ele está na charneira da máquina técnica e do enunciado jurídico. Ele tem a experiência de sua reunião em um mesmo agenciamento. Na previdência social, ele se ocupa dos acidentes de trabalho, dos coeficientes de segurança dos tipos de máquinas, dos conflitos patrões-operários e dos enunciados correspondentes [2]. E certamente, na obra de Kafka, não se trata da máquina técnica por ela mesma, nem do enunciado jurídico por ele mesmo; mas a máquina técnica fornece o modelo de uma forma de conteúdo válida para todo o campo social, e o enunciado jurídico, o modelo de uma forma de expressão válida para todo enunciado. O essencial em Kafka é que a máquina, o enunciado e o desejo façam parte de um único e mesmo agenciamento, que dá ao romance seu motor e seu objeto ilimitados. É chocante ver Kafka reduzido por certos críticos à literatura do passado, mesmo que lhe emprestem a idéia de fazer dela uma espécie de Suma ou de Bibliografia universal, uma Obra total feita de fragmentos. Trata-se de uma visão muito francesa. Não mais que Dom Quixote, Kafka não se passa nos livros. Sua biblioteca ideal

2. Wagenbach, *Kafka par lui-même*, págs. 82-85 (W. cita um relatório detalhado de Kafka sobre a utilidade das árvores cilíndricas nas máquinas de aplainar).

compreendia livros de engenheiros ou de maquinistas, e de juristas enunciadores (mais alguns autores de que ele gosta por seu gênio, mas também por razões secretas). Sua literatura não é uma viagem através do passado, é a de nosso futuro. Dois problemas apaixonam Kafka: *quando se pode dizer que um enunciado é novo?* para o pior ou para o melhor — *quando se pode dizer que um novo agenciamento se esboça?* diabólico ou inocente, ou mesmo os dois ao mesmo tempo. Exemplo do primeiro problema: quando o mendigo da Muralha da China traz um manifesto escrito pelos revolucionários da província ao lado, os signos utilizados "tem para nós um caráter arcaico", que nos fazem dizer: "Velhas histórias conhecidas há muito e há muito esquecidas". Exemplo do segundo: *as potências diabólicas do futuro que já batem à porta*, capitalismo, estalinismo, fascismo. É tudo isso que Kafka escuta, e não o barulho dos livros, mas o som de um futuro contíguo, o rumor de novos agenciamentos que são desejos, máquinas e enunciados, e que se inserem nos velhos agenciamentos ou rompem com eles.

Primeiramente, em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade solitária como a do artista? É que o enunciado jamais remete a um sujeito. Ele não remete também a um duplo, isto é, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito do qual o enunciado seria emitido. É verdade que os lingüistas que se servem dessa complementariedade, definem-na de uma maneira mais complexa e consideram "a marca do processo de enunciação no enunciado" (cf. os termos do tipo *eu, você, aqui, agora*). Mas de qualquer maneira que essa relação seja concebida, não acreditamos que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, desdobrado ou não, clivado ou não, refletido ou não. Voltemos ao problema da produção de novos enunciados; ao problema da literatura dita menor, já que esta, como já vimos, está na situação exemplar de produzir enunciados novos. Ora, quando um enunciado é produzido por um Celibatário ou uma singularidade artista, só o é em função de uma comunidade nacional, política e social, mesmo que as condições objetivas dessa comunidade no momento ainda não estejam dadas fora

da enunciação literária. Donde as duas teses principais de Kafka: a literatura como relógio que adianta e como negócio do povo. A enunciação literária mais individual é um caso particular de enunciação coletiva. É mesmo uma definição: um enunciado é literário quando é "assumido" por um Celibatário que adianta as condições coletivas da enunciação. O que não quer dizer que essa coletividade, ainda não dada (para o melhor ou para o pior), seja por sua vez o verdadeiro sujeito da enunciação, nem mesmo o sujeito do qual se fala do enunciado: em um ou outro desses casos, cairíamos em uma espécie de ficção científica. Assim como o Celibatário não é um sujeito, a coletividade não é um sujeito, nem de enunciação nem de enunciado. Mas o celibatário atual e a comunidade virtual — ambos reais — são as peças de um agenciamento coletivo. E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado, tal como o faria um sujeito; ele é em si mesmo agenciamento de enunciação em um processo que não dá lugar a um sujeito qualquer determinável, mas que permite tanto mais marcar a natureza e a função dos enunciados, já que estes só existem como engrenagens desse agenciamento (não como efeitos nem como produtos).

Por isso é inútil perguntar quem é K. Ele é o mesmo nos três romances? Ele é diferente de si mesmo em cada romance? Pode-se dizer, quando muito, que, em suas cartas, Kafka se serve completamente do Duplo, ou da aparência dos dois sujeitos, de enunciação e de enunciado: mas ele se serve deles apenas para um jogo e um empreendimento bizarro, colocando a maior ambigüidade em sua distinção, não tendo outra preocupação que não a de confundir a pista e fazer com que troquem seu respectivo papel. Nas novelas, já é o agenciamento que toma o lugar de todo sujeito. Mas ou se trata de uma máquina transcendente e reificada, que guarda a forma de um sujeito transcendente; ou então, de um tornar-se-animal que já suprime o problema do sujeito, mas que desempenha somente o papel de índice do agenciamento; ou então se trata do tornar-se-coletivo molecular, que era precisamente indicado pelo animal, mas que ainda tem o ar de funcionar como sujeito coletivo (o povo dos ratos, o povo dos cães). Kafka, em sua paixão de escrever, concebe explicitamente as novelas como uma contrapartida das cartas, como um meio de conjurar as cartas e

a armadilha persistente da subjetividade. Mas as novelas permanecem imperfeitas a esse respeito, simples escalas ou prazos de uma noite. É com os projetos de romances que Kafka atinge a solução final, é bem verdade que ilimitada: K não será um sujeito, mas *uma função geral que prolifera sobre ela mesma,* e que não cessa de se segmentarizar, e de correr em todos os segmentos. É preciso ainda determinar com precisão cada uma dessas noções. De um lado, "geral" não se opõe a indivíduo; "geral" designa uma função, o indivíduo mais solitário tem uma função tanto mais geral na medida que ele se conecta a todos os termos das séries pelos quais ele passa. No Processo, K é bancário, e, nesse segmento, em conexão com toda uma série de funcionários, de clientes, e com sua pequena amiga Elsa; mas ele também é preso, em conexão com inspetores, testemunhas, e com a Srta. Bürstner; e ele é acusado, em conexão com oficiais de justiça, juízes, e com a lavadeira; ele é demandista, em conexão com advogados e com Leni; e ele é artista, em conexão com Titorelli e as meninas... Não se pode dizer melhor que a função geral é indissoluvelmente social e erótica: o funcional é ao mesmo tempo o funcionário e o desejo. De outro lado, é verdade que os duplos continuam a desempenhar um grande papel em cada uma dessas séries da função geral, mas como pontos de partida, ou como uma última homenagem ao problema dos dois sujeitos; isso não é menos ultrapassado, e K prolifera sobre si, sem ter necessidade de se desdobrar nem de passar por duplos. Enfim, trata-se menos de K como função geral assumida por um indivíduo do que como *funcionamento de um agenciamento polívoco do qual o indivíduo solitário é uma parte,* a coletividade que se aproxima uma outra parte, uma outra engrenagem — sem que se saiba ainda qual é esse agenciamento: fascista? revolucionário? socialista? capitalista? ou mesmo os dois ao mesmo tempo, ligados do modo mais repugnante ou mais diabólico? Não se sabe, mas tem-se necessariamente idéias sobre todos esses pontos, Kafka nos ensinou a tê-las.

Por que, portanto, no agenciamento de desejo, o aspecto "jurídico" de enunciação prevalece sobre o aspecto "maquínico" do enunciado ou da própria coisa? Ou, em todo caso, se não prevalece, o precede. O respeito das formas em Kafka, o extraordinário respeito dos três K pelos grandes

conjuntos da América, pelo aparelho já estalinista de justiça, pela máquina já fascista do Castelo, não testemunha qualquer submissão, mas exigências e necessidades de uma enunciação sistemática. É nisso que o direito serve a Kafka. A enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que produziria este, mas em função de um agenciamento que faz daquela sua primeira engrenagem, com as outras engrenagens que seguem e pouco a pouco se colocam no lugar. Em cada série do Castelo ou do Processo, pode-se encontrar uma enunciação, mesmo rápida ou alusiva, sobretudo assignificante, no entanto imanente a toda a série: no primeiro capítulo do Castelo, tal frase ou tal gesto de um camponês, do professor, etc., não formam enunciados, mas enunciações que desempenham um papel de conectores. Esse primado da enunciação nos remete ainda às condições da literatura menor: é a expressão que precede ou adianta, é ela que precede os conteúdos, seja para prefigurar as formas rígidas onde eles vão vazar-se, seja para fazê-los passar em uma linha de fuga ou de transformação. Mas esse primado não implica qualquer "idealismo". Pois as expressões ou as enunciações não são menos estritamente determinadas pelo agenciamento que os próprios conteúdos. E é um único e mesmo desejo, um único e mesmo agenciamento que se apresenta como agenciamento maquínico de conteúdo e agenciamento coletivo de enunciação.

O agenciamento não tem somente duas faces. De um lado, ele é segmentário, estendendo-se sobre vários segmentos contíguos, ou se dividindo em segmentos que são por sua vez agenciamentos. Essa segmentaridade pode ser mais ou menos dura ou leve, mas essa leveza é também constrangedora e mais sufocante que a dureza, como no Castelo, onde os escritórios contíguos parecem ter apenas barreiras móveis que tornam ainda mais insensata a ambição de Barnabé: sempre um outro escritório depois daquele no qual entrou, sempre um outro Klamm por trás daquele que foi visto. Os segmentos são ao mesmo tempo poderes e territórios: assim captam o desejo, territorializando-o, fixando-o, fotografando-o, grudando-o em uma foto ou em roupas ajustadas, dando-lhe uma missão, extraindo dele uma imagem de transcendência à qual ele se apega, a ponto de se opor a si mesmo essa imagem. Vimos, nesse sentido, como cada bloco-segmen-

to era uma concreção de poder, de desejo, e de territorialidade ou de reterritorialização, regida pela abstração de uma lei transcendente. Mas, por outro lado, deve-se dizer também que um agenciamento tem *pontas de desterritorialização;* ou, o que dá no mesmo, que ele tem sempre uma *linha de fuga,* pela qual ele mesmo foge, e faz passar suas enunciações ou suas expressões que se desarticulam, não menos que seus conteúdos que se deformam ou se metamorfoseiam; ou ainda, o que dá no mesmo, que o agenciamento se estende ou penetra em um *campo de imanência ilimitado* que faz fundir os segmentos, que libera o desejo de todas as suas concreções e abstrações, ou pelo menos luta ativamente contra elas e para dissolvê-las. Essas três coisas são exatamente a mesma: o campo de justiça contra a lei transcendente; a linha contínua de fuga contra a segmentaridade dos blocos; as duas grandes pontas de desterritorialização, uma conduzindo inicialmente as expressões em um som que sai ou em uma linguagem de intensidades (contra as fotos), a outra conduzindo os conteúdos "primeiro a cabeça dando cambalhotas" (contra a cabeça abaixada do desejo). Que a justiça imanente, a linha contínua, as pontas ou singularidades sejam bem ativas e criadoras, isso se compreende conforme a maneira como elas se agenciam e, por sua vez, formam máquina. É sempre nas condições coletivas, mas de minoria, nas condições de literatura e de política "menores", mesmo que cada um de nós tenha de descobrir em si mesmo sua minoria íntima, seu deserto íntimo (levando em conta perigos da luta minoritária: reterritorializar-se, refazer fotos, refazer o poder e a lei, refazer também a "grande literatura").

Até agora opúnhamos a máquina abstrata aos agenciamentos maquínicos concretos: a máquina abstrata era a da Colônia, ou então Odradek, ou as bolas de pingue-pongue de Blumfeld. Transcendente e reificada, entregue às exegeses simbólicas ou alegóricas, ela se opunha aos agenciamentos reais que não valiam mais a não ser por eles mesmos e se traçavam em um campo de imanência ilimitado — campo de justiça contra construção da lei. Mas, de um outro ponto de vista, seria preciso inverter essa relação. Em um outro sentido de "abstrato" (não figurativo, não significante, não segmentar), é a máquina abstrata que passa para o lado do campo de imanência ilimitado e se confunde agora com ele

no *processus* ou no movimento do desejo: então os agenciamentos concretos não são mais o que dá uma existência real à máquina abstrata, destituindo-a de seu fingimento transcendente; ao contrário, é a máquina abstrata que mede em teor o modo de existência e de realidade dos agenciamentos conforme a capacidade que eles demonstram para desfazer seus próprios segmentos, para impelir suas pontas de desterritorialização, para correr na linha de fuga, para preencher o campo de imanência. A máquina abstrata é o campo social ilimitado, mas é também o corpo do desejo, e é também a obra contínua de Kafka, sobre os quais as intensidades são produzidas e nos quais se inscrevem todas as conexões e polivocidades. Citemos em desordem alguns dos agenciamentos de Kafka (não pretendemos fazer uma lista exaustiva, já que uns podem agrupar vários outros, ou serem partes de outros): o agenciamento das cartas, a máquina de fazer cartas; o agenciamento do tornar-se-animal, as máquinas animalistas; o agenciamento do tornar-se-feminino, ou do tornar-se-infantil, os "maneirismos" dos blocos de mulher ou de infância; os grandes agenciamentos do tipo máquinas comerciais, máquinas hoteleiras, bancárias, judiciárias, burocráticas, funcionárias, etc.; o agenciamento celibatário ou a máquina artística de minoria, etc. É evidente que dispomos de vários critérios para julgar seu teor e seu modo, mesmo em pequenos detalhes:

1º) Em que medida tal ou tal agenciamento pode abster-se do mecanismo "lei transcendente"? Quanto menos pode abster-se, menos é agenciamento real, mais é máquina abstrata no primeiro sentido da palavra, mais é despótico. Por exemplo, o agenciamento familiar pode abster-se de uma triangulação, o agenciamento conjugal pode abster-se de um desdobramento, que fazem deles hipóstases legais antes que agenciamentos funcionais? 2º) Qual é a natureza da segmentaridade própria a cada agenciamento? Mais ou menos dura ou leve na delimitação dos segmentos, mais ou menos rápida ou lenta em sua proliferação? Quanto mais os segmentos são duros ou lentos, menos o agenciamento é capaz de fugir efetivamente seguindo sua própria linha contínua ou suas pontas de desterritorialização, mesmo que essa linha seja forte e essas pontas intensas. Então o agenciamento funciona apenas como índice, mais do que como agenciamento

real-concreto: ele não chega a efetuar-se, isto é, a reencontrar o campo de imanência. E quaisquer que sejam as saídas que ele indicava, está condenado ao fracasso, e se faz apanhar pelo mecanismo precedente. Exemplo: o fracasso do tornar-se-animal, notadamente na Metamorfose (reconstituição do bloco familiar). O tornar-se-feminino já parece muito mais rico em leveza e proliferação, mas mais ainda o tornar-se-criança, as meninas de Titorelli. Os blocos de infância ou os maneirismos infantis em Kafka parecem ter uma função de fuga e de desterritorialização mais intensa que a da série feminina. 3º) Levando em conta a natureza de sua segmentaridade e a rapidez de suas segmentações, qual é a aptidão de um agenciamento para ultrapassar seus próprios segmentos, isto é, engolfar-se na linha de fuga e espalhar-se no campo de imanência? Um agenciamento pode ter uma segmentaridade leve e proliferante, e no entanto ser tanto mais opressivo e exercer um poder tanto maior na medida em que não é mais sequer despótico, mas realmente maquínico. Em vez de desembocar no campo de imanência, ele, por sua vez, o segmentariza. O falso final do Processo opera mesmo uma retriangulação típica. Mas, independentemente desse final, qual é aptidão do agenciamento Processo, do agenciamento Castelo, para se abrirem para um campo de imanência ilimitado que embaralha todos os escritórios segmentares, e que não sobrevém como um final, mas já aí em cada momento? Nessas condições apenas, não é mais a máquina abstrata (no primeiro sentido transcendente) que se se realiza no agenciamento, é o agenciamento que tende para a máquina abstrata (no segundo sentido imanente). 4º) Qual é a aptidão de uma máquina literária, de um agenciamento de enunciação ou de expressão, para formar essa máquina abstrata enquanto campo do desejo? Condições de uma literatura menor? Quantificar a obra de Kafka seria colocar em atuação esses quatro critérios, de quantidade intensivas, produzir todas as intensidades correspondentes, das mais baixas às mais altas: a função K. Mas isso é justamente o que ele fez, é justamente sua obra contínua.